

SEIS AÑOS:
LA DESMATERIALIZACIÓN
DEL OBJETO ARTÍSTICO
DE 1966 A 1972

Lucy R. Lippard

Akal / Arte Contemporáneo

(significato)

i·de·a [ai'diə] idea *f*, concepto *m*; *bright* ~ ocurrencia *f*, idea *f* luminosa; *form (or get) an* ~ of hacerse una idea de; F *the very* ~! ¡ni hablar!; **i'de·al** 1. □ ideal; perfecto; 2. ideal *m*; **i'de·al·ism** idealismo *m*; **i'de·al·ist** idealista *m/f*; **i·de·al·is·tic** □ idealista; **i'de·al·ize** [~aiz] idealizar.

En *Seis años* Lucy R. Lippard documenta la caótica maraña de ideas que se ha etiquetado como arte conceptual. El libro está estructurado como una cronología comentada en la que se va entreteniendo una rica colección de documentos originales, entre los que se incluyen textos de artistas, coloquios grabados entre artistas —o entre Lippard y los artistas— y textos de la propia autora. Resultado de todo ello es un completo panorama histórico que, con el carácter de un foro contemporáneo vivo, convierte la presente obra en una referencia esencial sobre la época.

«Un libro maravilloso (...). Sólo su lectura completa puede proporcionar un leve acercamiento a la vitalidad del abanico de ideas que abarca.»

Alfred Frankenstein, *ARTnews*

«La reedición de esta antología interesará a muchos artistas, críticos de arte y conservadores de museos, puesto que el movimiento que delinea ha tenido una tremenda influencia en el arte contemporáneo de los últimos 25 años y en la discusión crítica en torno al concepto de posmodernidad.»

Alexander Alberro, coautor de *Tracing Cultures: Art History, Criticism, Critical Fiction*

«Es un libro encantador, lleno de buen humor y cargado de información. Una obra de referencia incomparable.»

David Carrier, autor de *High Art: Baudelaire and the Origins of Modernist Painting*

ISBN 84-460-1175-1



9 788446 011750

albatros
culturas

Portada: Sergio Ramírez

Traducción: M.ª Luz Rodríguez Olivares

Título original: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*

© Lucy R. Lippard, 1973

Publicado por acuerdo con la

University of California Press

© Ediciones Akal, S. A., 2004,

para todos los países de habla hispana

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 91 806 19 96

Fax: 91 804 40 28

ISBN: 84-460-1175-1

Depósito legal: M. 711-2004

Impreso en Fernández Ciudad, S. L.

(Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, un libro de consulta que informa acerca de algunos límites estéticos, consistente en una bibliografía en la cual se insertan extractos de textos, obras de arte, documentos, entrevistas y coloquios, ordenada cronológicamente y centrada en el llamado arte conceptual, arte de la información o arte de la idea, con referencias a áreas de denominación tan vaga como arte minimal, antiforma, arte de sistemas, arte de la tierra o arte procesual, que están teniendo lugar en América, Europa, Australia y Asia (en ocasiones con tonos políticos), editado y anotado por Lucy R. Lippard



N6494
.C63
L5618
2004

PRÓLOGO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA

No deja de sorprenderme que, como me aseguran, este libro *se siga leyendo* en la actualidad. Producto en gran medida de sus seis años epónimos, trataba de ser una *experiencia* caótica, fragmentaria, una crítica del tipo «mostrar, no decir», una historia parcial. Quedaba en manos del espectador organizar las interrelaciones existentes entre sus contenidos, fruto de una diversidad carente de disciplina. *Seis años...* tomaba como modelo no tanto otros libros como obras de arte. Y las obras de arte en que se inspiraba tomaban a su vez libros como modelo. El lenguaje se empleaba en él no por sus propiedades poéticas, sino como información «pura», neutralizada para tomar la apariencia de un objeto.

1966-1972 fue un periodo en el que el recién bautizado arte «conceptual» trataba de superar los espacios de paredes blancas y su público elitista, de infiltrarse en el ancho mundo como «obra» -no exactamente *labor*, sino algo más terrenal y accesible que el «gran arte». El arte contenido en este volumen tenía como mandamiento la disolución de todos los límites existentes. Se suponía que el control tanto de los medios como de los materiales de producción sería de gran ayuda para los artistas en un mundo, el del arte, entregado al negocio de la estética. No obstante, el arte conceptual era «competente» sólo en apariencia, imitando con frecuencia el diseño gráfico y cartográfico, las mediciones y los informes asépticos, antirrománticos, de la industria y la ciencia. Sus parientes -el «earth arts», el minimal y el arte procesual- también aspiraban a esta especie de claridad franca. En esencia, sin embargo, todos eran obviamente arte - innovador, estratificado, especializado, con frecuencia atroz, ocasionalmente bello, esperanzadoramente fascinante, en el fondo utópico en el mejor sentido de la palabra.

Me pregunto si este arte prolijo, en su mayoría anglosajón, y este estilo de pseudo-manual se podrán traducir al español, una lengua «romance» que, cuando se habla o se lee en voz alta, suena tan diferente al inglés. Los artistas latinoamericanos involucrados venían de una fuerte veta de abstracción geométrica y tal vez de un nuevo tipo de surrealismo ajeno a las deserciones chauvinistas del movimiento moderno europeo por parte de la Escuela de Nueva York. Sus contribuciones son bastante menos conocidas internacionalmente de lo que deberían serlo.

Al mismo tiempo, entre 1966 y 1972, lo que ahora llamamos globalización tuvo un primer inicio en las artes con las nuevas tecnologías (Xerox, télex...), que en nuestra época cibernética parecen totalmente pasadas de moda. El título del libro incluye «las Américas, Europa, Inglaterra, Australia y Asia» (África se haría oír a mediados de los setenta). La euforia de Marshall McLuhan y el escepticismo de Hans Magnus Enzensberger acerca de los medios para conseguir una «aldea global» plantearon problemas en torno a la política de la comunicación que no habían sido considerados con anterioridad por artistas y otros *artworkers*. El propio concepto visual de «networking» cobró vida por sí mismo, estableciéndose unas comunicaciones globales entre artistas jóvenes y/o rebeldes que se sentían llenos de energía en un mundo convulso. En 1968, muchos de nosotros sentíamos que la revolución estaba al alcance de la mano. En 1969 comenzamos a darnos cuenta de que no era así.

Y por supuesto hoy (2003), la política del arte, o la posibilidad de que el arte sea políticamente eficaz o al menos un actor político, es muy diferente. El tipo de internacionalismo (protoglobalización) que hace treinta años resultaba exclusivo del carácter desechable, portátil y potencialmente accesible del arte conceptual, ha dado paso a una globalización contemporánea que es mucho más completa desde el punto de vista geográfico y estético pero, al mismo tiempo, bastante menos radical. Aunque buena parte del videoarte, las *performances* y las instalaciones que se hacen hoy día (la mayoría a gran escala, homogéneas y con una producción cara) se considera «conceptual», mis propias definiciones, tal como se esbozan en este libro, eran mucho más restrictivas. Yo buscaba un arte —y, tal vez más importante, un sistema de distribución— que pusiese el énfasis en el significado y el contenido, que abriese los ojos de quienes lo contemplasen, y que permitiese a los mismos artistas tomar el control de su trabajo. Algunos de nosotros aún seguimos buscando este esquivo grial que exige, antes que nada, un cambio social.

Lucy R. Lippard, julio de 2003

INTENTOS DE ESCAPADA

Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas; sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar [...]. Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas.— Sol LeWitt, 1969¹

I. Una historia parcial

La época del arte conceptual —que fue también la del movimiento por los derechos civiles, la guerra de Vietnam, el movimiento de liberación de la mujer y la contracultura— fue realmente contestataria, y las implicaciones democráticas que tiene esta frase resultan perfectamente adecuadas, aunque nunca se hicieran realidad. «Imagina», nos exhortaba John Lennon. Y el poder de la imaginación estaba en el centro incluso de los intentos más burdos de escapar del «confinamiento cultural», como lo expresó Robert Smithson, de los sacrosantos muros de marfil y las heroicas mitologías patriarcales con que se iniciaron los años sesenta. Liberados del *status* del objeto, los artistas conceptuales eran libres de dejar correr su imaginación. Mirando con perspectiva queda claro que podían haber corrido más, pero en el mundo artístico de finales de los años sesenta el arte conceptual me parecía ser la única carrera en la ciudad.

A nivel práctico, los artistas conceptuales ofrecían una mirada perspicaz sobre lo que se suponía que era el arte y el punto a que había llegado; en el extremo utópico, algunos trataban de imaginar un nuevo mundo y el arte que debía reflejarlo o inspirarlo. El arte conceptual (o «arte ultraconceptual», como lo denominé al principio para distinguirlo de la pintura y la escultura minimalistas, de las *earthworks* y de otras amplias tentativas que aparecieron a principios de los años sesenta como algo inusualmente cerebral) era muy abierto en cuanto a estilo y contenido, pero muy específico desde el punto de vista material.

¹ Sol LEWITT, «Sentences on Conceptual Arts» en Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, Praeger, 1973, p. 75.

Para mí, el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o «desmaterializada». Sol LeWitt distinguió entre arte conceptual «con "c" minúscula» (por ejemplo, su propia obra, en la que las formas materiales eran a menudo convencionales, aunque generadas por una idea importante) y Arte Conceptual «con mayúscula» (más o menos lo que he descrito más arriba, pero también, supongo, cualquier cosa realizada por cualquiera que buscara pertenecer a un movimiento). Esto no ha impedido que durante años los críticos hayan llamado «Arte conceptual» prácticamente a cualquier cosa realizada con medios no convencionales. Y este libro contribuye también a revolver las aguas, puesto que documenta toda la impetuosa escena que proporcionó mi definición más restringida de arte conceptual junto con su contexto.

Se ha discutido mucho sobre lo que era/es el arte conceptual, sobre quién lo empezó, quién hizo qué y cuándo, cuáles eran y cuáles debían haber sido sus objetivos filosóficos y políticos. Yo estaba allí, pero no confío en mi memoria. Tampoco confío en la de los demás. Y menos aún en las revisiones generales autorizadas de los que no estaban allí entonces. Por tanto, me voy a citar mucho en este texto, puesto que yo sabía entonces sobre ello mucho más de lo que sé ahora, a pesar de las ventajas que supone examinarlo retrospectivamente.

La época era caótica y lo mismo sucedía con nuestras vidas. Nos hemos inventado cada una nuestra propia historia y no siempre encajan unas historias con otras, pero ese confuso abono es la fuente de todas las versiones del pasado. Los artistas conceptuales, quizá más preocupados por las relaciones y los matices intelectuales de la representación que aquellos otros que confiaban en el objeto como vehículo/receptáculo, han ofrecido a la posteridad un estado de cuentas especialmente embarullado. Mi propia versión está inevitablemente influida por mi posición política feminista de izquierdas. Casi treinta años después, mis recuerdos se han fundido con mi propia vida posterior y con un montón de conocimientos. Mientras trato de reconstituir el hilo que me conduce hasta el núcleo de lo que llegó a ser el arte conceptual, intentaré armar al lector con el necesario buen sentido, proporcionar un contexto, dentro de la agitación de aquel tiempo, para situar los prejuicios y los puntos de vista que siguen a continuación. No soy teórica. Este escrito es en algunos momentos una memoria crítica acerca de los intentos de un pequeño grupo de artistas de escapar del síndrome «del marco y el pedestal» en que se encontraba el arte a mediados de los años sesenta.

Cuando comenzaba la década yo era una investigadora *freelance*, traductora, y correctora, y me disponía a ser escritora en Nueva York. Comencé a publicar regularmente en 1964. La época entre mediados y finales de los años sesenta fue una de las mejores de mi vida a todos los niveles: comencé a poder ganarme la vida como escritora (casi al mismo tiempo en que nació mi hijo), me encargué por primera vez de la organización de una exposición, di mis primeras conferencias,

publiqué mis dos primeros libros, comencé a viajar, escribí algo de novela, no me casé y comencé mi militancia política. El arte conceptual fue parte integral de todo ese proceso. Lo conocí, como le pasó a la mayor parte de mis colegas, a través del que se acabaría llamando minimalismo. Pero proveníamos de direcciones muy diversas y finalmente nos dispersamos en otras muchas.

La palabra minimalismo sugiere hacer tabla rasa, el intento fallido de hacer borrón y cuenta nueva, un deseo utópico de aquella época que nunca se hizo realidad, pero que fue importante por las aspiraciones y deseos que provocó. Era, y todavía es, una idea que me atrae, aunque no por su cociente de realidad. En la universidad yo había escrito un largo ensayo acerca del barrido, hasta hacer tabla rasa, que había realizado la escoba de los monjes zen y el vitriólico humor dadaísta. Vi ecos materialistas de esos anhelos imposibles en las pinturas de Robert Ryman y Ad Reinhardt. Desde 1960 a 1967, viví con Ryman, quien nunca fue apodado entonces minimalista porque las raíces de sus pinturas blancas de finales de los años cincuenta estaban en el expresionismo abstracto; fue «descubierto» alrededor de 1967 con el advenimiento del más confuso «arte procesual» y fue incluido en una cantidad sorprendente de exposiciones de «arte conceptual», aunque el término resulte realmente inapropiado para alguien con su obsesión por la pintura y la superficie, la luz y el espacio. Estuvimos viviendo en la avenida A y en la D, y más tarde en el Bowery. Sol LeWitt era muy amigo nuestro y mi influencia intelectual más importante del momento (habíamos trabajado juntos en el Museum of Modern Art a finales de los años cincuenta: Ryman era vigilante, LeWitt atendía el mostrador por la noche y yo era auxiliar en la biblioteca).

En el Bowery se formó una comunidad artística que incluía a LeWitt, Ray Donarski, Robert Mangold, Sylvia Plimack Mangold, Frank Lincoln Viner, Tom Doyle y Eva Hesse. Mi propia historia del arte conceptual está especialmente entrelazada con esa comunidad de estudio, y con las obras y escritos de LeWitt; a través de él, hacia 1965 ó 1966, conocí o vi la obra de Dan Graham, Robert Smithson, Hanne Darboven, Art & Language, Hilla y Bernd Becher, Joseph Kosuth y Mel Bochner.

En torno a los años 1964 y 1965, Kynaston McShine y yo habíamos empezado a trabajar en el Museum of Modern Art en lo que se convirtió en la exposición «Primary Structures» (Estructuras primarias) en el Jewish Museum (1966), de la que él fue comisario. También en ese año escribí yo el catálogo para la retrospectiva en el Jewish Museum de Ad Reinhardt, el reacio héroe de una rama de lo que sería el arte conceptual. La vitrina del Museum of Normal Art de Joseph Kosuth estaba «dedicada» a él. Por esa misma época conocí a Carl André, cuyos poéticos rodeos en torno al arte-como-arte le convirtieron a su pesar en una parte incómoda de la comunidad conceptual; nunca le gustaron ni simpatizó con sus resultados, aunque frecuentaba a los artistas. Donald Judd era también una figura poderosa, un artista y escritor de una franqueza cate-

górica al que muchos artistas jóvenes tomaban como modelo. Y Robert Morris, elusivo y prácticamente carente de estilo, era el padre de muchos de los que pronto serían los conceptos «seminales».

En 1967, escribí, junto con John Chandler, el artículo «The Dematerialization of Art» («La desmaterialización del arte»), que se publicó en la revista *Art International*, en el número de febrero de 1968. Allí consideramos el «arte ultraconceptual» como algo que emergía en dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción. A finales de 1967 fui a Vancouver y encontré que Iain e Ingrid (entonces Elaine) Baxter (la N. E. Thing Co.) y otros estaban desconectados aunque en una onda totalmente similar a la de muchos de mis amigos de Nueva York. Este y otros encuentros posteriores en Europa confirmaron mi creencia de que ciertas ideas «flotaban en el aire», de que —tal como describí entonces el fenómeno— «la aparición espontánea de obras similares totalmente desconocidas por los artistas puede explicarse sólo como una energía generada a partir de fuentes conocidas [comunes] y a partir del arte sin ninguna relación con ellos contra el que estaban reaccionando en común todos los artistas “conceptuales” en potencia».

El tema de las fuentes se ha convertido desde aquellos tiempos en un tema espinoso. Marcel Duchamp era la fuente más evidente en la historia del arte, pero de hecho la mayoría de artistas no encontraban tan interesante su obra. La excepción más obvia, quizás, era la de los artistas europeos ligados al grupo Fluxus; hacia 1960, Henry Flynt inventó el término «arte concepto», pero pocos de los artistas con los que yo me relacionaba lo sabían y, en cualquier caso, se trataba de un tipo de «concepto» diferente, menos formal, menos enraizado en la subversión de las convenciones del mundo artístico y del arte-como-mercancía. Como críticos responsables debemos mencionar a Duchamp como precedente, pero el nuevo arte en Nueva York vino de fuentes más cercanas: entre otras, los escritos de Ad Reinhardt, la obra de Jasper Johns y Robert Morris y los inexpressivos libros de fotos de Ed Ruscha. No obstante, la «reivindicación» duchampiana era una estrategia ocasional: la N. E. Thing Co. clasificó su obra en ACT (*Aesthetically Claimed Things*: Objetos Declarados Estéticos) y ART (*Aesthetically Rejected Things*: Objetos Declarados Antiestéticos); Robert Huot, Marjorie Strider y Stephen Kaltenbach realizaron todas obras que consistían en «seleccionar» objetos de la vida real de la ciudad que fueran similares a arte.

En cuanto a mi propia experiencia, la segunda vía de acceso a lo que sería el arte conceptual fue un viaje a Argentina en 1968. Volví radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí, especialmente con el grupo Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación. En Latinoamérica yo estaba tratando de organizar una «exposición transportable en la maleta» de arte desmaterializado que sería llevada de un país a otro por los «artistas de la idea» con billetes de avión gratuitos. Cuando volví a Nueva York, conocí a Seth Siegelau, que había comenzado a reinventar el papel del

«marchante de arte» como un distribuidor extraordinario a través de su trabajo con Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Robert Barry y Joseph Kosuth. La estrategia de Siegelau de evitar el mundo del arte con exposiciones que tenían lugar fuera de las galerías y/o fuera de Nueva York, y/o que se reunían en publicaciones que eran arte en sí, no únicamente publicaciones *sobre* arte, encajó con mis propias ideas de un arte desmaterializado liberado del *status* de mercancía artística. Siegelau, un hombre práctico, no cargado en ese momento con la adición a una ideología o a una estética, fue directo e hizo lo que debía hacerse para crear modelos internacionales de redes de arte alternativas.

A mi vuelta de Latinoamérica se me pidió que fuera la comisaria, junto con el pintor Robert Huot y el organizador político Ron Wolin, de una exposición de obras importantes de arte minimal contra la guerra de Vietnam, a beneficio de la movilización estudiantil y de la inauguración del nuevo espacio de la galería Paula Cooper en Prince Street (en ella se incluía el primer dibujo público de pared de LeWitt). En enero de 1969, se formó la Art Workers Coalition (AWC) (Coalición de Trabajadores Artísticos), sobre una plataforma por los derechos de los artistas que pronto se amplió con la oposición a la guerra de Vietnam (también el antirracismo y el antisexismo se añadieron pronto al programa contra la guerra). La AWC proporcionó un marco y una forma de relación organizada para los artistas que estaban mezclando arte y política que atrajo a un cierto número de «artistas conceptuales». Kosuth diseñó una tarjeta falsa de miembro del Museum of Modern Art —uno de nuestros mayores objetivos— con las siglas AWC estampadas en tinta roja. André era un marxista permanente. Smithson, Judd y Richard Serra eran escépticos, presencias no participativas. El Guerrilla Art Action Group (GAAG), que entonces consistía en Jean Toche, Jon Hendricks, Poppy Johnson y Silvianna, era una fuerza importante en el «comité de acción» de la AWC, pero mantenía su propia identidad. Aunque sus cartas casi dadaístas al presidente Nixon («Eat What You Kill», «Come lo que matas») y a otros líderes mundiales respondían al espíritu del «movimiento conceptual» en general, el estilo de sus *performances* y sus conexiones con Europa a través de Fluxus y el arte de la destrucción le separaban de la corriente conceptual principal más tranquila, orientada hacia el arte minimal.

El arte conceptual no es tanto un movimiento u orientación artística como una postura o visión del mundo, un punto de convergencia de la actividad.— Ken Friedman, antiguo líder de Fluxus West, San Diego, 1971.

Así pues, el «arte conceptual» —o al menos la rama del mismo en la que yo estaba implicada— era en gran medida un producto, o un compañero de viaje, del fermento político de la época, aunque ese espíritu llegara con retraso al mundo del arte (por aquel entonces, un pequeño grupo de artistas, que incluía a Rudolph Baranik, Leon Golub, Nancy Spero y Judd, llevaba algunos años or-

ganizándose contra la guerra; incluso antes, Reinhardt había hecho declaraciones y se había manifestado contra la intervención en Vietnam, pero su actitud era que el arte era una cosa y la política, otra y que, cuando los artistas eran activistas, estaban actuando como ciudadanos artistas más que como árbitros estéticos). Las estrategias con las que planeábamos puerilmente derrocar al *establishment* cultural reflejaban las del movimiento político más amplio, pero la imaginaria visual antibélica más efectiva de la época vino de fuera del mundo artístico, de la cultura popular/política.

Para mí, el arte conceptual ofrecía un puente entre lo verbal y lo visual (yo estaba entonces escribiendo «ficción» abstracta, conceptual; en cierto sentido estaba tratando de alternar «párrafos» verbales y pictóricos en una narración; nadie lo pilló). Aunque había pasado unos pocos años publicando sólo ensayos de crítica de arte, en 1967 era muy consciente de las limitaciones del género. Nunca me gustó el término «crítico». Al haber aprendido todo lo que sabía sobre arte en los talleres de los artistas, me identificaba con ellos y nunca me vi como su adversaria. El arte conceptual, con su transformación del taller en un centro de estudio, acercó el propio arte a mis actividades. Era una etapa en la que me veía a mí misma como una escritora-colaboradora de los artistas, y de vez en cuando ellos me invitaban a jugar ese papel. Razoné que si arte podía ser cualquier cosa que el artista eligiera hacer, la crítica de arte podía también ser lo que el escritor quisiera. Cuando se me acusó de convertirme en artista, repliqué que estaba haciendo únicamente crítica, a pesar de que ésta tomara formas inesperadas. Organicé mi primera exposición, «Eccentric Abstraction» (Abstracción excéntrica), en la galería Fischbach en 1966, cuando no era frecuente que los críticos fueran comisarios de exposiciones, y también lo consideré simplemente como otra forma de «crítica» de arte (en el punto culminante de mi fase híbrida conceptualmente, Kynaston McShine me pidió que escribiera un texto para el catálogo de Duchamp del Museum of Modern Art; lo construí con *ready-mades* elegidos del diccionario por un «sistema de azar» y, para mi sorpresa, lo utilizaron).

También apliqué el principio de libertad conceptual a la organización de una serie de cuatro exposiciones que comenzó en 1969 en el Seattle Art Museum. Junto a obras más orientadas hacia la idea, se incluían piezas murales, *earthworks* y esculturas. En estas muestras se incorporaron tres aspectos (o influencias) del arte conceptual: los títulos (por ejemplo, «557.087», en Seattle) correspondían al número de habitantes de cada ciudad en ese momento; los catálogos eran paquetes de fichas dispuestas al azar; por último, con un equipo de ayudantes, ejecuté yo misma (o traté de hacerlo) la mayor parte de las obras exteriores, según las instrucciones de los artistas. Esto vino más determinado por las limitaciones económicas que por la teoría; no nos podíamos permitir los billetes de avión para los artistas.

Cuando la exposición fue a Vancouver, adquirió un nuevo título («955.000»), se añadieron fichas, una bibliografía y muchas obras nuevas que se instalaron

por toda la ciudad y en dos espacios interiores (la Vancouver Art Gallery y el Sindicato de Estudiantes de la University of British Columbia). Mis textos de las fichas del catálogo incluían aforismos, listas y citas, y las propias fichas estaban mezcladas, sin seguir orden alguno, con las de los artistas. La idea era que el lector/a pudiera descartar lo que no le pareciera interesante. Una de mis fichas decía:

Con frecuencia, el arte que se reprime deliberadamente se asemeja a ruinas, neolíticas más que de monumentos clásicos, amalgamas de pasado y futuro, restos de algo «más», vestigios de alguna empresa desconocida. El fantasma del contenido sigue planeando sobre el arte más obstinadamente abstracto. Cuanto más abierta y ambigua es la experiencia que se ofrece, más forzado se ve el espectador a depender de sus propias percepciones.

La tercera versión, en 1970, era una exposición más estrictamente conceptual y transportable que tuvo su origen en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires con el título «2.972.453». Incluía solamente artistas que no habían estado presentes en las dos versiones anteriores, entre los cuales se hallaban Siah Armajani, Stanley Brouwn, Gilbert & George y Victor Burgin. La cuarta versión, en 1973, fue «ca. 7.500», una muestra internacional de arte conceptual realizado por mujeres que comenzó en el California Institute of Arts de Valencia (California) y viajó a siete lugares, finalizando en Londres. Incluía a Renate Altenrath, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Jacki Apple, Alice Aycock, Jennifer Bartlett, Hanne Darboven, Agnes Denes, Doree Dunlap, Nancy Holt, Poppy Johnson, Nancy Kitchel, Christine Kozlov, Suzanne Kuffler, Pat Lasch, Bernardette Mayer, Christiane Möbus, Rita Myers, Renee Nahum, la N.E. Thing Co., Ulrike Nolden, Adrian Piper, Judith Stein, Athena Tacha, Mierle Laderman Ukeles y Martha Wilson. Como ya dije en la época en una ficha del catálogo, incluyo aquí esta lista de nombres «como una airada réplica por mi parte a los que dicen que “no hay mujeres que hagan arte conceptual”; que conste que hay muchísimas más que podrían nombrarse aquí».

El carácter barato, efímero y poco intimidatorio de los propios medios conceptuales (vídeo, *performance*, fotografía, narraciones, textos, acciones) animó a las mujeres a participar, a entrar a través de esa grieta abierta en los muros del mundo del arte. Con la aparición pública de mujeres artistas más jóvenes en el arte conceptual aparecieron nuevos temas y enfoques: la narración, el reparto de papeles, la apariencia y el disfraz, cuestiones sobre la belleza y el cuerpo; se centró la atención en la fragmentación, las relaciones, la autobiografía, la *performance*, la vida cotidiana y, por supuesto, en la política feminista. El papel de las mujeres artistas y críticos de arte en el frenesí del arte conceptual de mediados de los años sesenta fue similar al de las mujeres de la izquierda, aunque en la época nos fuera desconocido. Estábamos saliendo lentamente de las cocinas y los dormitorios, apartándonos del caballete, de la artesanía, estuvieran o no los

hombres preparados para ello (y la mayoría no lo estaban). Pero dábamos la bienvenida a su cambio de actitud, aunque fuera de boquilla. Hacia 1970, gracias a la política izquierdista-liberal asumida por muchos artistas masculinos se veía más cercana la posibilidad de un cierto apoyo (sin precedentes hasta entonces) al programa feminista. Algunos hombres nos ayudaron (aunque sabían lo suficiente como para quedar fuera de la toma de decisiones) cuando el Ad Hoc Women Artists Committee (una ramificación de la AWC) lanzó su ofensiva sobre la exposición anual del Whitney. Un núcleo «anónimo» del grupo de mujeres falsificó un anuncio de prensa del Whitney en el que se afirmaba que en la muestra habría un 50 por 100 de mujeres (y un 50 por 100 de ellas «no blancas»); después se hicieron invitaciones falsas para la inauguración y se colocó un generador y un proyector para mostrar diapositivas de mujeres en los muros exteriores del museo, al tiempo que se hacía una ocupación del edificio. El FBI llegó a investigar en busca de los culpables.

Una de las razones por las que conseguimos forzar al Whitney a que incluyera cuatro veces más mujeres en la exposición de escultura de ese año fue el establecimiento del Women's Art Registry, iniciado como una airada respuesta al síndrome «no-hay-mujeres-que...» (hagan escultura de gran formato, arte conceptual, arte cinético, etc., etc.). Como escritora *freelance*, yo no era tan consciente de la discriminación sexual (es difícil saber qué trabajos no consigues), pero resultaba muy fácil percibirla cuando les sucedía a las mujeres artistas, que eran prácticamente invisibles a mediados de los años sesenta, salvo pocas excepciones: Lee Bontecou, Carolee Schneemann y Jo Baer eran prácticamente las únicas de mi edad; las otras eran mayores que éstas, la segunda generación de expresionistas abstractas. Una horda genial estaba esperando en los márgenes.

En términos de arte conceptual real, la figura femenina más importante en Nueva York en los años sesenta era Lee Lozano, que había mostrado sus enormes pinturas industriales/orgánicas en la Green Gallery de Dick Bellamy, dedicada a las últimas fronteras artísticas. A finales de la década estaba haciendo unas obras conceptuales de arte-como-vida extraordinarias y excéntricas: una «pieza de huelga general», una «pieza de I Ching», una «pieza de diálogo», una «obra de hierba» y las «infociones». Dijo: «Busca los extremos. Allí es donde está toda la acción». Cuando comenzó el movimiento feminista, Lozano tomó la igualmente excéntrica decisión de no asociarse nunca con mujeres.

Yoko Ono, que había participado en el grupo Fluxus desde principios de los años sesenta, continuó con su obra protoconceptual independiente. En 1969, Agnes Denes comenzó su *Dialectical Triangulation: A Visual Philosophy (Triangulación dialéctica: una filosofía visual)*, en la que empleaba arroz, árboles y *haikus* además de gráficos matemáticos. Martha Wilson, que aún era estudiante en el Nova Scotia College of Art and Design, comenzó sus análisis sobre las diferencias de género y los papeles asignados, los cuales evolucionaron hacia la *performance* y continúan hoy con sus personificaciones de Nancy Reagan, Tipper Gore y otras amigas

de las artes. Christine Kozlov, que también era muy joven, colaboraba con Joseph Kosuth en el Museum of Normal Art y en otras empresas, además de realizar su propia obra rigurosamente «de rechazo». También fueron muy influyentes las drásticas alteraciones de la danza moderna de Yvonne Rainer. En la costa oeste, Eleanor Antin persiguió la extraña vena narrativa que le conduciría a la *performance* neoteatral y a la realización de películas, especialmente con sus postales cinemáticas *100 Boots* (1971), en las que un par de botas de goma se paseaban fuera de la galería para explorar el mundo real viajando a través del correo de los Estados Unidos.

Hacia el final de la década, Adrian Piper (también muy joven entonces) había realizado una serie de obras con mapas y acciones intelectuales que exploraban conceptos filosóficos/espaciales, con ciertas reminiscencias de LeWitt y Huebler. En 1970 se había lanzado a realizar sus propias obras de identidad, totalmente originales, de la serie *Catalysis*, en la que recreaba o destruía su propia imagen/identidad en extrañas actividades públicas. El arte conceptual ha continuado siendo la base de muchas de las más importantes obras feministas posmodernas, desde Piper, Antin, Martha Rosler (que en 1970 estaba realizando obras de foto-texto en Los Ángeles), Suzanne Lacy, Susan Hiller y Mary Kelly, hasta Barbara Kruger, Jenny Holzer y Lorna Simpson, entre otras.

II. Fuera del marco

Durante años nos hemos preocupado por lo que sucede dentro del marco. Puede que esté sucediendo algo fuera del marco que se pueda considerar una idea artística. — Robert Barry, 1968

Sólo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que al cabo puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse [...]. Las palabras de un artista a otro pueden inducir una concatenación de ideas, si los dos comparten un mismo concepto. — Sol LeWitt, 1969

Estaba comenzando a sospechar que la información podía ser interesante por derecho propio y no era necesario que se visualizara como en el arte cubista, etc. — John Baldessari, 1969

Aunque el arte conceptual surgió a partir del minimalismo, sus principios básicos eran muy diferentes, pues ponía el acento en una aceptación abierta en contraste con el rechazo autosuficiente del minimalismo. Si el minimalismo expresó formalmente «menos es más», el arte conceptual trataba de decir más con menos. Representaba una apertura después del cerco minimalista a los excesos del expresionismo abstracto y el pop. Como dijo Robert Huot en una obra-cartel de 1977: «Menos es más, pero no es suficiente».

Algunos estudiosos más jóvenes del periodo me han preguntado a menudo por qué hablo del arte conceptual en términos políticos cuando, mirando hacia atrás, la mayor parte del mismo parece completamente apolítico. Una parte de la respuesta es relativa. Salvo algunas excepciones, el arte era apolítico,



pero en un mundo artístico que aún tenía por ídolo a Clement Greenberg (quien, a su vez, abominaba públicamente del arte pop y el minimal), que negaba incluso la presencia de preocupaciones políticas y ofrecía poca o nula educación o análisis políticos, los artistas conceptuales —la mayoría de los cuales eran entonces veinteañeros o treintaeros— aparecían y sonaban como radicales. Hoy día, con pocas excepciones, su arte parece tímido e inconexo en comparación con el activismo político de los años sesenta y con el arte activista de finales de los años setenta y de los ochenta, gran parte del cual tiene una orientación conceptual. Las principales excepciones fueron el GAAG y la obra de expatriado uruguayo Luis Camnitzer.

Camnitzer, con una conciencia que era casi inexistente en el mundo artístico americano, escribió en 1970 que, a pesar del hecho de que mucha gente moría de hambre en el mundo, «los artistas continúan produciendo arte de estómago lleno». Se preguntó por qué la expresión «arte colonial» tenía un sentido positivo en la historia del arte y se aplicaba sólo al pasado cuando «en realidad, también tiene lugar en el presente y es llamado con benevolencia “estilo internacional”». En la que quizás es la obra de arte conceptual de carácter político más inspirada, *Orders & Co.* (Camnitzer) envió una carta a Pacheco Areco, presidente de Uruguay en 1971, encargándole hacer cosas que no podía evitar hacer, exponiendo así al dictador a la propia dictadura: «El 5 de noviembre simulará que camina con normalidad, pero será consciente de que ese día *Orders & Co.* tomará posesión de uno de cada tres pasos de los que usted dé. No es necesario que se obsesione con estos».

Por esa misma época Hans Haacke escribió:

La información que se presenta en el lugar adecuado en el momento justo puede tener un gran poder. Puede afectar al tejido social [...]. La premisa básica es pensar en términos de sistemas: en la producción de sistemas, en descubrir y dificultar los sistemas existentes [...]. Los sistemas pueden ser físicos, biológicos o sociales².

Se podría argüir que el arte rara vez está en el lugar adecuado, pero la afirmación de Haacke mostró su agudeza cuando su exposición de sistemas del año 1971 fue cancelada por el Guggenheim Museum (también fue despedido por defenderle el conservador Edward Fry). La obra ofensiva era «social», un trabajo muy documentado sobre los grandes propietarios inmobiliarios, con quienes, al parecer, el Guggenheim compartía una intensa identificación de clase. La censura impulsó al arte de Haacke en una dirección política más acusada y su resistencia a la «cualidad museística» proporcionó finalmente un puente entre el conceptualismo, el activismo y el posmodernismo.

² Jeanne SIEGEL, «An Interview with Hans Haacke», *Arts Magazine* 45, n.º 7 (mayo de 1971), p. 21.

No obstante, más que su contenido, era normalmente la forma del arte conceptual lo que comportaba un mensaje político. El marco estaba allí para romperse. El fervor anti-*establishment* en los años sesenta se centraba en la desmitificación y la desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o «alternativo») que no pudiera comprarse y venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba al mundo y promovía la guerra de Vietnam. «Los artistas que tratan de hacer arte no objetual están dando una solución drástica a la cuestión de que los artistas sean comprados y vendidos tan fácilmente junto con su arte [...]. Las personas que compran una obra de arte que no pueden colgar o tener en su jardín no tienen tanto interés por la posesión. Son patrones más que coleccionistas», dije yo en 1969. Ahora eso resulta utópico...

También se estaba poniendo de manifiesto que la autoría y la propiedad estaban entrelazadas. En París, en 1967, Daniel Buren (que había realizado en 1966 sus primeras obras de bandas verticales), Olivier Mosset y Niele Toroni invitaron a algunos críticos a que presentaran o defendieran sus pinturas: «Para hablar de plagio —escribió el crítico Michel Claura— hace falta un original. En el caso de Buren, Mosset o Toroni, ¿dónde está la obra original?». En Holanda, en 1968, Jan Dibbets, que había dejado de pintar en 1967, dijo: «¿Vender mi trabajo? Vender no es parte del arte. Quizás haya gente tan idiota como para comprar lo que pueden hacer ellos mismos. Peor para ellos». Carl André comentó acerca de su alineación de pacas de heno al aire libre realizada en el Windham College (Vermont), en 1968, en el marco de otra de las empresas de Siegel: «se deshará y desaparecerá gradualmente, pero como no estoy haciendo una escultura para venderla [...] nunca pasa a ser una propiedad». Este ataque a la idea de originalidad, al «toque del artista» y a los aspectos competitivos del estilo individual constituía un ataque a la teoría del genio, el aspecto más querido hasta entonces del arte patriarcal de la clase dirigente.

Algunos conceptualistas tomaron nota del pop (imaginería y técnicas) y del minimalismo (fabricación por las propias manos del artista) asumiendo un enfoque «industrial». Ruscha había dicho muy pronto que sus libros fotográficos de artista no estaban destinados a «albergar una colección de fotografías de arte; son datos técnicos, como la fotografía industrial». Eliminó los textos para que las fotos pudieran resultar «neutras». En el minimalismo había un culto a la «neutralidad», aplicado no únicamente a la ejecución de objetos, sino a una feróz eliminación de la emoción y las ideas convencionales de belleza (las obras de Morris *Card File* y *Statement of Esthetic Withdrawal*, de 1963, constituyeron precedentes). En 1967, LeWitt dijo: «La idea se convierte en una máquina de hacer arte». Bochner dirigió una exposición de «dibujos preparatorios» en la School of Visual Arts, que incluyó «no-arte» junto con diagramas de arte similares a los de los negocios. André explicó su obra, basada en «partículas» de material, en términos marxistas. Dennis Oppenheim realizó dos grandes obras de tierra que trataban de (y se convirtieron en) la producción de trigo. En Alemania

Hilla y Bern Becher estaban ofreciendo un nuevo marco para la fotografía documental con sus imágenes frontales sin matices de instalaciones industriales. Y, en Inglaterra, John Latham inició el Artists Placement Group (APG), que colocaba a los artistas en lugares de trabajo del «mundo real». Bajo la superficie de todo este tipo de afirmaciones se percibía frecuentemente la necesidad de identificar el arte con el trabajo respetable y, en un nivel más superficial, con la clase trabajadora.

Otra idea relacionada con ello, diseñada también para evitar el aislamiento del arte respecto al mundo «corriente», fue la adopción de un nuevo enfoque en cuanto a estilo y autoría que condujo a una apropiación postdadaísta. Peter Plagens, en su crítica de la exposición titulada «557.087» publicada en *Artforum*, sugirió que «la exposición tiene un estilo propio, un estilo que impregna la muestra hasta el punto de sugerir que Lucy Lippard es en realidad la artista y que su medio son los otros artistas». Naturalmente el medio del crítico lo constituye siempre el artista; los críticos son los que se apropian del original. Los artistas conceptuales siguieron a los dadaístas a su territorio. Comenzando por su idea duchampiana de «reivindicación», la apropiación en los años sesenta se hizo más política cuando artistas de todo el mundo tomaron prestada de John Heartfield la técnica clásica de hacer pósters y otras imágenes familiares para nuevos fines, a menudo satíricos (la «cartelera corregida» de finales de los años setenta extendió esta idea). La información y los sistemas se veían como juego justo en el dominio público. Otra estrategia conceptual era la apropiación de las palabras o la obra de otro artista, algunas veces de mutuo acuerdo, como una especie de colaboración. Implicaba también una actitud combativa hacia el arte como un producto individual, en sintonía con el llamamiento general de los años sesenta al acto colectivo. Barthelme tomó como *alter ego* a James Robert Streeklair; con el seudónimo de Arthur R. Rose (quizás un juego de palabras múltiple sobre Rose Sélavy, Barbara Rose, Art, Autor/idad, tumescencia, etc.) se hicieron entrevistas a varios artistas; yo cité al mítico Latvan (más tarde Latvana) Greene. En 1969, el artista italiano Salvo hizo una obra de apropiación con las cartas de Leonardo da Vinci a Ludovico il Moro. En 1970, Eduardo Costa se burló de la tendencia mundial del arte a aclamar a los primeros en *A Piece That Is Essentially The Same As A Piece Made By Any Of The First Conceptual Artists, Dated Two Years Earlier Than The Original And Signed By Somebody Else* (Una obra que es esencialmente la misma que una obra realizada por cualquiera de los primeros artistas conceptuales, fechada dos años antes que la original y firmada por otra persona).

En la obra titulada *Robert Barry Presents A Work By Ian Wilson* (Robert Barry presenta una obra de Ian Wilson), de julio de 1970, la obra era Ian Wilson, un fragmento de la elusiva «comunicación oral» que Wilson describió en cierta ocasión como «sacar el objeto o el concepto de la comunicación oral fuera de su contexto natural y ponerlo en un contexto artístico», expresándolo oralmente,

con lo que en ese punto «se convierte en una idea». En otra obra de esa serie de «presentaciones» de obras de otras, Barry secuestró tres de mis catálogos de fichas y una crítica como único contenido de su exposición de París de 1971. En un intercambio especialmente retorcido, escribí algo acerca de todas estas apropiaciones mutuas, disfrutando mucho de estas vueltas y revueltas, plagios y encuentros con la crítica, y mi texto formó parte simultáneamente de dos obras de arte, una de Douglas Huebler y otra de David Lamelas. ¿La cuestión es únicamente cómo llamar a eso?, pregunté retóricamente; ¿realmente importa? (todavía me lo pregunto y trato de difuminar lo más posible los límites entre el arte y todo lo demás). Esto es lo más cerca que llegó el arte conceptual del significativo juego dadaísta, y se trataba de hecho de cuestiones políticas que afectaron en su totalidad a la concepción de lo que el arte era y podía hacer.

La palabra originaria «imagen» no debe emplearse únicamente para significar representación (en el sentido de una cosa que se refiere a otra cosa distinta). Re-presentar se puede definir como el desplazamiento del marco referencial del espectador del espacio de los acontecimientos al de las declaraciones, o viceversa. Imaginar (como algo opuesto a hacer imágenes) no es una preocupación pictórica. La imaginación es una proyección, la exteriorización de ideas sobre la naturaleza de las cosas que vemos. Reproduce lo que inicialmente carece de producto. — Mel Bochner, 1970

Para los artistas que buscaban reestructurar la percepción y la relación proceso/producto del arte, la información y los sistemas reemplazaron a las preocupaciones formales tradicionales de la composición, el color, la técnica y la presencia física. Los sistemas se colocaron sobre la vida de la misma forma que en la pintura se coloca un formato rectangular sobre lo que vemos, para enfocar. Listas, diagramas, medidas, descripciones neutras y muchas cuentas fueron los vehículos más usuales para canalizar sus preocupaciones acerca de la repetición, la presentación de las rutinas laborales y la vida cotidiana, el positivismo filosófico y el pragmatismo. Había una fascinación por los grandes números (las series pseudomatemáticas de Fibonacci de Mario Merz, la obra *One Billion Dots* de Barry de 1966, la de Kawara de 1968, *One Million Years*) y por los diccionarios, los tesauros, las bibliotecas, los aspectos mecánicos del lenguaje, las permutaciones (LeWitt y Darboven), lo regular y lo preciso (por ejemplo, *Twenty Waves In A Row* [Veinte olas durante un paseo en barca], de Ian Murray en 1971). Las listas de palabras también eran muy populares, por ejemplo, la obra de Barry de 1969 que incluía su propia «depuración» cuando progresaba —al menos en 1971— y que comenzaba: «Es completa, determinada, suficiente, individual, conocida, entera, revelada, accesible, manifiesta, activada, efectiva, dirigida, subordinada».

Se dio preferencia a la austeridad sobre el hedonismo, hasta llegar incluso a un punto de «aburrimiento» deliberado (santificado por el minimalismo como

alternativa al individualismo expresionista frenético y al pop complaciente con el público). Gran parte del arte conceptual tenía un carácter decididamente puritano, así como una fascinación por los datos pseudocientíficos y la jerga burocrática neofilosófica. Un elegante precedente fue la obra de Graham, *March 31, 1966 (31 de marzo de 1966)*, que consistía en una lista de distancias que iba desde las «1.000.000.000.000.000.000.000.000.000.000.000 millas hasta el extremo del universo conocido», pasando por medidas celestes, geográficas, locales, de la máquina de escribir y las gafas del artista, hasta llegar a «00000098 millas desde la córnea a la pared de la retina». La serie *Rock (Roca)* de Donald Burgoy en 1968 combinaba este ímpetu con la idea de contexto y la llevó hasta un extremo casi absurdo, al documentar «una selección de aspectos físicos de una roca; su localización y sus condiciones espacio-temporales», incluyendo mapas del tiempo, microscopios, fotografías de rayos X, análisis petrográficos y espectrográficos. «La amplitud de esta información abarca en el tiempo —dijo Burgoy— desde la etapa geológica hasta el momento presente, y en tamaño de la materia, de lo continental a lo atómico». En ocasiones se daba cierto ingenio, como en las manipulaciones de perspectiva de Dibbets, que consistían en mostrar formas no rectangulares como rectángulos; las realizó sobre paredes, en el suelo y, en 1968, en la televisión, mostrando un tractor haciendo surcos en la tierra que, al corregir la perspectiva, se adaptaba al marco rectangular de la pantalla de televisión.

El énfasis puesto en el proceso condujo también a las obras de arte-como-vida y de vida-como-arte, como las de Lozano, Piper, las esculturas vivientes de Gilbert & George y, especialmente, la serie de «Maintenance Art» («Arte de mantenimiento») de Mierle Laderman Ukeles, que comenzó en 1969. En 1971, mientras se censuraba la obra de Haacke sobre las inmobiliarias, Allan Kaprow publicó su influyente texto sobre «la educación del no-artista» y Christopher Cook ejecutó una gran obra de «arte-como-vida» al asumir la dirección del Institute of Contemporary Art of Boston como una obra de un año de duración. En la *performance*, la improvisación conceptualizada jugó un papel similar, como en la obra «de seguir» de Vito Acconci o en su obra *Zone* (1971), en la que trataba de mantener a un gato confinado en un espacio cuadrado marcado con cinta durante media hora, bloqueando sus movimientos sin usar las manos, sólo caminando. Las obras posteriores de Linda Montano, Lynn Hershman y Tehching Hsieh heredaron y extendieron este legado.

La comunicación (pero no la comunidad) y la distribución (pero no la accesibilidad) eran inherentes al arte conceptual. Aunque las formas estaban dirigidas a tener un mayor alcance democrático, no sucedía lo mismo con el contenido. Por muy rebelde que fuera el intento de escapar, la mayoría de las obras quedaron como referencias artísticas, y no acabaron de cortar ni las ligaduras económicas ni las estéticas con el mundo del arte (aunque a veces nos gustara pensar que estaban pendientes de un hilo). El contacto con un público más amplio era vago y poco desarrollado.

Sorprendentemente, en los Estados Unidos se prestó poca atención a la educación (al menos que yo sepa), especialmente dentro de las instituciones existentes o como alternativa a las mismas. En 1967, los artistas de Amsterdam Dibbets, Ger van Elk y Lucassen fundaron el International Institute for the Reeducation of Artists, que tuvo una vida corta. El modelo más influyente era Joseph Beuys, que en 1969 dijo:

Ser profesor es mi mayor obra de arte. El resto es el residuo, una prueba [...]. Los objetos ya no son importantes para mí [...]. Estoy tratando de reafirmar las ideas de arte y creatividad frente a la doctrina marxista [...]. Para mí, la formación de la idea ya es escultura.

Las estrategias verbales permitieron al arte conceptual ser político, pero no populista. La comunicación entre las personas estaba subordinada a la comunicación sobre la comunicación. «Mientras antes se tardaba años en llevar una obra a Europa o California [desde Nueva York] —dijo Seth Siegelaub— ahora se tarda lo que dura una llamada telefónica. Eso son diferencias significativas. La idea de una comunicación rápida implica que nadie posea nada.» Esto suena pintoresco en la era del fax y de Internet, pero en aquella época la adopción de la tecnología del télex por parte de la N. E. Thing Co. y de Haacke sonaba a algo que, atrevidamente, iba «más allá del arte».

En ocasiones, el contenido parecía relativamente accesible, como en las «obras de presentación» de James Collins de 1970, en las que se presentaba a dos personas totalmente desconocidas en un espacio público, se las fotografiaba estrechándose las manos y luego se les pedía que firmaran una «declaración jurada» sobre la transacción. Sin embargo, había también un componente «semiótico» en estas obras que, de hecho, las academizó: «El hecho de que el mensaje funcionara *desarticuladamente* desde el punto de vista cultural se empleó como un mecanismo para realinear la relación entre el receptor y el mensaje, como un *construido teórico*».

La mayoría percibía la comunicación como distribución, y fue en esta área donde surgieron los deseos populistas pero sin que se llegaran a cumplir. La distribución se incluía a menudo en la propia obra. Weiner ofreció el examen más conciso y clásico sobre esta cuestión en las estipulaciones sobre la «propiedad» (o sobre cómo evitarla) que acompañaban todas sus obras:

1. El artista puede construir la obra.
2. La obra puede ser fabricada.
3. La obra no necesita ser construida.

Siendo estas tres opciones idénticas y consecuentes con la intención del artista, la decisión sobre la condición de la obra corresponde al receptor en el momento que la recibe.

Puesto que la novedad constituía el combustible que alimentaba el mercado convencional del arte, y la novedad depende de la velocidad y el cambio, los artistas conceptuales se vanagloriaban de despedir como algo pasado los molestos procesos establecidos de las exposiciones y catálogos patrocinados por los museos, empleando el *mail art* (arte postal), los libros de artista editados y publicados con rapidez y otras estrategias «módestas». En 1969 le dije a Ursula Meyer: «Algunos artistas piensan ahora que es absurdo llenar sus estudios de objetos que no se venderán y están tratando de comunicar su arte en cuanto se ha realizado. Están ideando maneras de hacer del arte lo que ellos quieren que sea, a pesar del síndrome de velocidad devorador con que se realiza. Esta velocidad no sólo debe tomarse en consideración, sino utilizarse [...]. El nuevo arte desmaterializado [...] proporciona un modo de sacar la estructura de poder fuera de Nueva York y extenderla hasta cualquier lugar donde un artista se sienta como tal en un momento dado. Gran parte del arte hoy día lo transporta el artista o va *dentro* del propio artista, en lugar de transmitirse por medio de exposiciones que circulan con retraso y descafeinadas o a través de las redes de información existentes».

La transmisión del arte puede darse de tres modos: 1) Que los artistas sepan lo que están haciendo otros artistas. 2) Que la comunidad artística sepa lo que están haciendo los artistas. 3) Que el mundo sepa lo que están haciendo los artistas [...]. Mi tarea es dárselo a conocer a las multitudes [...]. [Los medios más adecuados son] los libros y los catálogos.— Seth Siegelaub, 1969

Uno de los temas que discutíamos a finales de los años sesenta era el papel que jugaban las revistas. En una época de propuestas de proyectos, de obras de foto-texto y de libros de artista, la publicación periódica podía ser el vehículo ideal para el propio arte, en lugar de servir únicamente para la reproducción, el comentario crítico y la promoción. Recuerdo una ocasión en la que discutimos varios amigos sobre una revista parásita, cuyos «números» aparecían como tales cada mes dentro de una revista «anfitriona» distinta. La idea era dar a los lectores información de primera mano sobre arte (Kosuth, Piper y Ian Wilson publicaron obras como «anuncios» en periódicos de la época; en los años ochenta esta estrategia fue revitalizada por Haacke y el Group Material).

En 1970, Siegelaub, con el apoyo entusiasta de Peter Townsend, se hizo cargo de un número de la entonces activa revista inglesa *Studio International* y organizaron ambos una especie de exposición de revistas con seis «comisarios» (los críticos David Antin, Germano Celant, Michel Claura, Charles Harrison, Hans Strelow y yo misma). Cada uno recibió ocho páginas que podía llenar cómo y con los artistas que quisiera, dejando también a éstos entera libertad. Claura eligió sólo a Buren, que llenó las páginas con sus bandas verticales en amarillo y blanco; Strelow eligió a Dibbets y a Darboven; el resto elegimos

ocho artistas, dándoles una página a cada uno. Mi «muestra» consistió en una rueda. Pedí a cada artista que proporcionara una «situación» para trabajar al artista siguiente, de modo que todas las obras formarían otra obra acumulativa, circular (por ejemplo, Weiner a Kawara: «Querido On Kawara, tengo que disculparme, pero la única situación que soy capaz de imponerte es mi deseo de que pases un buen día. Un cordial saludo, Lawrence Weiner»; Kawara contestó con un telegrama —TODAVÍA ESTOY VIVO— enviado a LeWitt, que contestó a su vez realizando una lista de 74 permutaciones de esa frase).

La descentralización y el internacionalismo eran los aspectos más importantes de las principales teorías sobre la distribución. Esto suena raro hoy día, cuando el «mundo del arte» se extiende a la mayor parte del mundo occidental (aunque lo «global» esté todavía fuera del alcance, pese a «Magiciens de la terre» y la Bienal de La Habana). En los años sesenta, no obstante, Nueva York estaba resistiendo en un aislamiento medio autoimpuesto medio autosatisfecho después de haber arrebatado a París a finales de los años cincuenta el título de capital del mundo del arte. Al mismo tiempo, las luchas políticas de los años sesenta estaban forjando nuevos lazos entre la juventud mundial (los situacionistas parisinos, aunque rara vez mencionados en la literatura artística conceptual, tenían en gran medida objetivos parecidos, aunque su forma de centrarse en los medios de comunicación y en el espectáculo era mucho más sofisticada políticamente).

La facilidad de transporte y comunicación de las formas del arte conceptual permitió a los artistas trabajar fuera de los principales centros artísticos y participar en los primeros foros de nuevas ideas. Huebler, por ejemplo, uno de los artistas más imaginativos y variados entre los primeros conceptuales, vivía en Bradford, Massachusetts. Podía transportar su obra con él cuando viajaba por el país o por el resto del mundo. Yo defendí entonces que cuando los artistas viajan —no para hacer turismo, sino para llevar fuera su obra— llevan consigo la atmósfera, el estímulo y la energía del medio en el que se realizó la obra (todavía se suponía a Nueva York como la fuente principal de esa energía): «La gente queda expuesta directamente al arte y a las ideas que hay detrás del mismo en una situación más informal y realista» (esto era antes de que las conferencias de «artistas invitados» se convirtieran en América en una institución académica; con el registro de diapositivas de artistas, que surgió del movimiento feminista, esa serie de conferencias transformaron la educación de los estudiantes de arte americanos y vaciaron de contenido la excusa de los comisarios de arte de que «ahí fuera no hay buenos artistas»). Había muchos ánimos. Con un «arte-idea» desmercantilizado, algunos de nosotros (¿o era sólo yo?) pensábamos que teníamos en nuestras manos el arma que transformaría el mundo del arte en una institución democrática.

A finales de la década se habían establecido conexiones entre los «artistas de la idea» y sus partidarios a lo largo de Estados Unidos e Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Holanda, Argentina y Canadá (especialmente Vancouver y

Halifax). Hacia 1970 se habían unido Australia (el grupo Inhibodress en Sidney) y Yugoslavia (el grupo OHO). Empezamos a ver que Europa era una tierra más fértil que los Estados Unidos para estas nuevas redes de trabajo y medios de distribución. Conforme algunos jóvenes artistas fueron invitados a Europa, otros jóvenes artistas europeos comenzaron a aparecer por Nueva York de forma independiente, haciendo contacto con sus pares, ideando «proyectos» internacionales amplios pero baratos no ligados al sistema de galerías comerciales; el francés era la lengua común, ya que pocos de ellos hablaban buen inglés. Los generosos fondos gubernamentales en Europa (y una mayor comprensión de los comisarios de exposiciones a un nivel político/intelectual), y el sistema de la Kunsthal en Alemania, hicieron posible una mayor y más rápida experimentación. El mundo artístico neoyorquino estaba tan pagado de sí mismo que no necesitaba prestar mucha atención a los mosquitos que mordisqueaban sus crasos costados. El crítico británico Charles Harrison señaló que, a finales de los años sesenta, París y otras ciudades europeas estaban en la misma posición que habían estado los Estados Unidos hacia 1939: existía una estructura de galerías y museos, pero era tan aburrida e irrelevante con respecto al nuevo arte que el sentimiento de que debía evitarse era general. «Mientras tanto —dije yo— en Nueva York es tan fuerte la actual estructura de galerías-dinero-poder que será muy difícil encontrarle una alternativa».

La exposición «Information», totalmente internacional, montada por Kynaston McShine en el Museum of Modern Art en el verano de 1970 fue una excepción inesperada. Nacida de un interés por los sistemas y la teoría de la información orientados hacia el arte, y luego transformada por la ira nacional que acompañó el asunto de Kent State y Camboya, se convirtió en una exposición sobre-el-estado-del-arte diferente a todo lo que hasta el momento había intentado esa prudente y normalmente poco aventurera institución. El bello catálogo parecía un libro de artista conceptual, con sus textos informales «escritos a máquina» y su extravagante surtido de imágenes no artísticas que iban desde la antropología a la informática, junto con un índice interdisciplinario y ecléctico. Yo aparezo en el índice con los artistas debido al extraño texto de crítica con el que contribuí (desde España, donde estaba escribiendo una novela profundamente influida por el arte conceptual), y en otro lugar aparezo como «crítico de arte» (así, entre comillas). Muchos de los artistas hubieran preferido también las comillas, como un medio de distanciarse de los roles previsible. Otra novedad en la época: entre las obras expuestas había películas, vídeos, libros y el *Dial-A-Poem* de John Giorno. La contribución de Adrian Piper consistió en una serie de cuadernos llenos de páginas en blanco en los que

se pide a los espectadores que indiquen escribiendo, pintando o de cualquier otra forma la respuesta que les sugiera esta situación (esta frase, el cuaderno en blanco y el bolígrafo, el contexto del museo, cómo se encuentra en este momento, etc.).

III. El encanto de la vida misma

En sus obras más imaginativas, tiene el misterio y el encanto de la vida misma. Es el pensamiento del arte lo que falta.— Amy Goldin acerca del arte conceptual, 1969

Inevitablemente, frente a todas esas páginas fotocopiadas o escritas a máquina, fotografías borrosas y gestos radicales (a veces ridículos o pretenciosos) surgió la cuestión del arte conceptual como «no arte», «no-arte» y «anti-arte». Frederick Barthelme (quien más tarde abandonaría sus pendencieras incursiones en las artes «visuales» para convertirse en un conocido novelista) rechazó la idea de [arte] negándose a pronunciar la palabra:

No estoy de acuerdo con la idea de que por poner algo en un contexto de uno admita estar haciendo [...]. No me gusta la palabra. No me gusta el cuerpo de trabajo definido por la palabra. Lo que me gusta es la idea de producción. Produzco con el fin de pasar el tiempo.

La cuestión era a veces saber quién era el artista y hasta qué punto el arte es un estilo. El fallecido artista australiano Ian Burn, uno de los primeros miembros de *Art & Language*, expresó la posición anti-estilo de muchos de los artistas conceptuales cuando dijo en 1968: «La presentación es un problema porque puede convertirse fácilmente en una forma en sí misma, y esto puede inducir a error. Siempre optaré por el formato más neutro, que no dificulte la información o la distorsione».

Hay algo sobre el vacío y la vacuidad que me interesa mucho. Creo que no puedo eliminarlo de mi sistema. El simple vacío. La nada me parece lo más potente en el mundo.— Robert Barry, 1968

Una de las soluciones sugeridas fue hacer tabla rasa. En 1970, John Baldessari quemó todo su arte fechado desde mayo de 1953 a marzo de 1966, permitiéndose así empezar de nuevo. Kozlov mostró una cinta de película vacía y rechazó su forma de arte, conceptualizando obras y luego rechazándolas, liberándose a sí misma de la ejecución aunque permanecía siendo una artista. En Inglaterra, Keith Arnatt tituló una obra *Is It Possible For Me To Do Nothing As My Contribution To This Exhibition?* (¿Podría no hacer nada como mi contribución a esta exposición?) y reflexionó sobre «el arte como acto de omisión». En Australia, Peter Kennedy realizó una obra de diez minutos en la que trasladaba unos vendajes desde un micrófono a una cámara, creando una transición muda por partida doble entre el silencio y la invisibilidad.

En 1969 organicé una exposición en la galería Paula Cooper, a beneficio de la Art Workers Coalition, en la que los síntomas de la desmaterialización habían

avanzado bastante: una habitación (aparentemente) «vacía» contenía *Air Currents* (*Corrientes de aire*), una obra de Haacke consistente en un pequeño abanico; la obra invisible *Magnetic Field* (*Campo magnético*), de Barry; *Minute Pit In The Wall From One Air-Rifle Shot* (*Pequeño agujero en la pared procedente de un disparo de carabina de aire comprimido*), de Weiner; la «comunicación oral», de Wilson; un «secreto» de Kaltenbach; un pequeño punto de luz pintado en la pared de Richard Artschwager; las «sombras existentes» de Huot y una frágil obra de cable en el suelo de André. En contraste, la sala más pequeña de la galería estaba atestada de material impreso, fotografías, textos, fotocopias, y de otro tipo de cosas.

Éste fue un planteamiento relativamente conservador. Barry rechazó los espacios cerrados claustrofóbicos del sistema de galerías cerrando la galería para una de sus exposiciones. Buren selló la entrada de una galería en Milán con sus características telas de bandas blancas y de otro color, «abriendo» y «clausurando» a la vez la muestra. En Argentina, Graciela Carnevale dio la bienvenida a los asistentes a una inauguración de una habitación completamente vacía; la puerta se cerró herméticamente sin que lo supieran: «La obra trataba del cierre de los accesos y de las salidas y de las reacciones imprevistas de los visitantes. Después de más de una hora, los "prisioneros" rompieron el cristal de una ventana y "escaparon"».

De hecho, esos intentos de escapada los estaban haciendo más los artistas que el público. En este caso el público fue forzado a representar los deseos de la artista, a romper el sistema. Gran parte de esta discusión tenía que ver con los límites, con los límites impuestos por los contextos y definiciones artísticas convencionales y con aquellos otros elegidos por los artistas para llamar la atención sobre las líneas nuevas y autónomas que estaban dibujando. «Todo arte legítimo trata de los límites —dijo Smithson—; el arte fraudulento siente que no tiene límites». Algunos, como Huebler y Oppenheim, se centraron en la redistribución del emplazamiento o lugar, aunque normalmente predominaron las nociones más abstractas de espacio y contexto sobre la de lugar específico.

La obra más acertada surgida del síndrome minimalista se rechazó a sí misma, permitiendo al espectador una confrontación cara a cara con el puro límite o confin. Este desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la contribución más importante del arte minimalista.— Dennis Oppenheim, 1969

Huebler «desmaterializó» el lugar (o el espacio) en sus numerosas obras de mapas, las cuales, en la quintaesencia del conceptualismo, hacían caso omiso de las limitaciones de tiempo y espacio, y también en otras obras, como una de 1970 que consistía en una línea vertical dibujada en una hoja de papel con la siguiente frase debajo: «la línea de arriba está rotando sobre su eje a la velocidad de una revolución al día». Bochner, que realizó una serie de obras en las que delineaba in-

teriores arquitectónicos, escribió ese mismo año: «Un supuesto fundamental en gran parte del arte de los últimos tiempos era que las cosas tienen propiedades estables, es decir, límites [...]. Los límites, sin embargo, son sólo una invención de nuestro deseo de detectarlos». En 1969, con motivo de la exposición «557.087» de Seattle, Baldessari, aplicando la idea de los límites a un contexto social, realizó, junto con George Nicolaidis, una obra de marcar el «límite del gueto», la cual, aunque concebida como un mecanismo para despertar nuestra conciencia, hoy probablemente se percibiría como racista: consistió en fijar pequeñas etiquetas de color negro y plateado a los postes telegráficos y señales urbanas a lo largo de los límites de una barriada afroamericana.

Estoy empezando a creer que una de las últimas fronteras que quedan para hacer gestos radicales es la imaginación.— David Wojnarowicz, 1989³

Incluso en 1969, cuando nos imaginábamos que rodarían nuestras cabezas, yo sospeché que «el mundo del arte probablemente será capaz de absorber el arte conceptual como otro "movimiento" y no prestarle mucha atención; el *establishment* del arte depende tanto de los objetos que se pueden comprar y vender que no espero que haga mucho en favor de un arte que se opone a los sistemas imperantes» (esto sigue siendo válido en la actualidad: el arte que es demasiado específico, el que llama a las cosas por su nombre, el que trata de política, un lugar o cualquier otra cosa, no es comercializable hasta que se abstrae, se generaliza, se difumina). En 1973 yo escribía con cierta desilusión en el «Post-scriptum» de *Six Years*: «Las esperanzas de que el "arte conceptual" fuera capaz de evitar la comercialización general, el perjudicial enfoque "progresivo" de la modernidad, eran en su mayor parte infundadas. En 1969 parecía [...] que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero, o al menos no mucho, por una fotocopia referente a un acontecimiento pasado o nunca percibido directamente, un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera, un proyecto de obra que no se realizaría o por palabras habladas pero no grabadas; parecía, por tanto, que esos artistas quedarían liberados a la fuerza de la tiranía del *status* de la mercancía y la orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa; están representados (y, lo que es más inesperado, expuestos) por las galerías más prestigiosas del mundo del arte. Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través del proceso de desmaterialización del objeto [...], el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista».

³ David WOJNAROWICZ, «Post Cards from America: X-Rays from Hell», *Witnesses: Against Our Vanishing*, catálogo de la exposición, Nueva York, Artists Space, 1989, p. 10.

No obstante, visto desde más lejos, también parece claro que los artistas conceptuales crearon un modelo que sigue siendo lo suficientemente flexible como para ser útil hoy día, totalmente apartado de las maneras pomposas y frívolas con que se ha usado a veces en el contexto artístico. De la década de 1966 a 1975 surgió una multitud de galerías (siendo 55 Mercer y A.I.R. las notables supervivientes), una marea de libros de artista (que llevaron a la formación en 1976 de Printed Matter y del Franklin Furnace Archive), otra organización activista de artistas, conducida por antiguos artistas conceptuales (Artists Meeting for Cultural Change) después de que la AWC se desvaneciera con la guerra de Vietnam, y una red internacional de vídeo y de *performance*. Las obras activistas y las ecológicas o de lugar específico que comenzaron en los años sesenta en proyectos relacionados con el conceptualismo se han revitalizado en los años ochenta y noventa; la calumniada Whitney Biennial de 1993 presentó un arte más o menos «político» que hacía pensar en sus fuentes conceptuales; y las activistas feministas como las Guerrilla Girls y la Women's Action Coalition (WAC) renovaron también las preocupaciones de los años sesenta y principios de los setenta sobre la representación de las mujeres en los medios de comunicación, la vida cotidiana y el reparto de papeles o sexismo.

Quizas lo más importante es que los artistas conceptuales indicaron que el «arte» más emocionante podría estar aún dentro de las energías sociales sin que se haya reconocido como arte. El proceso de ampliar los límites no acabó con el arte conceptual: esas energías están todavía ahí fuera, esperando que los artistas se conecten a ellas, como un combustible en potencia para la ampliación del sentido del «arte». La escapada fue temporal. El arte volvió a ser atrapado y enviado a su celda de oro, pero la libertad condicional es siempre una posibilidad.

Para Sol

«Discutir sobre lo que uno está *haciendo* en lugar de sobre la obra de arte que resulta de ello, intentar desenmarañar los lazos de la actividad creativa es, en muchos sentidos, un problema de comportamiento. Entraña la fusión del arte, la ciencia y la personalidad. Nos lleva a considerar nuestra relación completa con una obra de arte, en la que la que unos movimientos físicos pueden conducir a unos movimientos conceptuales, en los que el Comportamiento se refiere a la Idea [...]. "Un organismo es más eficaz cuando conoce su orden interno."»

—Roy Ascott, «The Construction of Change»,
Cambridge Opinion 37 (enero de 1964)

NOTA DE LA AUTORA

(1973) *Seis años...* consiste básicamente en una bibliografía y una lista de acontecimientos dispuestos cronológicamente. Cada uno de los años comienza con una lista de los libros publicados entonces y unos cuantos acontecimientos generales, de los que a veces no se especifica el mes. A la lista de libros sigue un desglose mensual de publicaciones periódicas, exposiciones, catálogos con obras incluidas en los mismos, coloquios, artículos, entrevistas y obras de artistas individuales (por orden alfabético); por último, artículos y acontecimientos generales. Por lo general, se sigue ese orden en la disposición.

Toda la información referente a hechos (bibliográfica, cronológica y general) figura en negrita, el material antológico (extractos, frases, obras de arte, coloquios) en redonda y los comentarios de la editora en cursiva.

Se han empleado las siguientes abreviaturas: CAYC (Centro de Arte y Comunicación), APB (*Art and Project Bulletin*), Arts (*Arts Magazine*), NETco. (N. E. Thing Co.), NSCAD (Nova Scotia College of Art and Design), MOMA (Museum of Modern Art) y (Rep.) (reproducido).

(1996) Cuando en 1972-1973 recopilé *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico* [...], lo describí, en el título de casi 100 palabras, como «[...] centrado en el llamado arte conceptual, arte de la información o arte de la idea, con referencias a áreas de denominación tan vaga como arte minimal, antiforma, arte de sistemas, arte de la tierra o arte procesual [...]». El manuscrito original tenía al menos el doble de extensión que lo se publicó al final (lo que sobró se encuentra en los Archives of American Art), pero incluso con la longitud con que se publicó estaba convencida de que nadie se lo leería jamás entero. Cuando apareció me sorprendió oír que algunos espíritus excéntricos eran incapaces de dejarlo y que mucha gente luchaba por acabárselo, insistiendo en la historia escondida que yo pensé que iba a ser un secreto involuntario. El libro se agotó durante casi una década y se convirtió, irónicamente, en una pieza rara de coleccionista, en paralelo con el destino seguido por el arte que se exponía en el mismo.

Estoy encantada de que Charlene Woodcock, la editora de la University of California Press, acudiera a mí para ayudarla a reeditar *Seis años*. Mi renuencia al principio se de-

bía a la pereza, al cansancio de escarbar en el pasado (lo cual se ha convertido, inexplicablemente, en algo fascinante para demasiados licenciados, por muy gratificante que pueda resultar) y por la presión del trabajo actual, que siempre me interesa mucho más. Sin embargo, me sorprende constantemente la frecuencia con que mi trabajo actual —ya sea acerca del feminismo, la fotografía, el arte público o el arte contemporáneo americano— me hace pensar en acontecimientos pasados del arte conceptual. Se trató de un filón mucho más rico de lo que cualquiera de nosotros pudiera haber imaginado en la época. Mirando hacia atrás, a través de este libro, siempre me resulta sorprendente la densidad y la diversidad del género (o géneros).

PREFACIO

Puesto que este libro no trata de un «movimiento», sino de una amplia gama de fenómenos a lo largo de un determinado periodo de tiempo, no existe una razón precisa para justificar ciertas inclusiones y exclusiones a no ser los prejuicios personales y un método idiosincrásico de establecer categorías que tendría poco sentido para otra persona. Planeé este libro para exponer la caótica maraña de ideas que flotaban en el aire, tanto en América como en otros países, entre los años 1966 y 1971. Aunque estas ideas tienen más o menos que ver con lo que llamé en cierta ocasión la «desmaterialización» del objeto artístico, la forma del libro, más que imponer un orden, trata de reflejar intencionadamente el caos. Desde que escribí por vez primera sobre el tema, en 1967, se me ha puntualizado a menudo que desmaterialización es un término impreciso, que un trozo de papel o una fotografía son objetos, o algo tan «material» como una tonelada de plomo. Concedido. Pero, a falta de un término mejor, me he continuado refiriendo a un proceso de desmaterialización, o a una retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo decorativo).

La «abstracción excéntrica», «anti-forma», «arte procesual», «anti-ilusionismo» o lo que sea surgió en parte como una reacción contra la geometría industrializada y la gran densidad de la mayor parte del arte minimalista. Pero el minimalista era en sí un arte antiformalista por su enfoque no relacional, su insistencia en la neutralización de la «composición» y en otras distinciones jerárquicas. La premisa de Sol LeWitt de que el concepto o la idea era más importante que los resultados visuales del sistema que generaba el objeto socavó el formalismo al insistir en una vuelta al contexto. Sus exhaustivas permutaciones volvieron a introducir el azar dentro de un arte sistemático, una idea que ha investigado con éxito en sus dibujos seriales, los cuales se ejecutan directamente sobre la pared según instrucciones muy específicas que permiten una infinita generalización o variedad. Otros artistas se preocupaban más de dejar que fueran los materiales, más que los sistemas, los que determinaran la forma de su obra, lo que se reflejó en la cantidad de «montoncs» temporales de materiales

que aparecieron por todas partes alrededor de 1968 (los realizaron, entre otros, André, Baxter, Beuys, Bollinger, Ferrer, Kaltenbach, Long, Louw, Morris, Nauman, Oppenheim, Saret, Serra, Smithson). Esta premisa se aplicó pronto a materiales tan efímeros como el propio tiempo, el espacio, los sistemas no visuales, las situaciones, la experiencia no registrada, las ideas no expresadas, etcétera.

Tal aproximación a los materiales físicos condujo directamente a tratar de manera similar los procesos de percepción, de comportamiento y de pensamiento *per se*. En este caso, el método más efectivo ha sido a menudo la insistencia o la superposición de un contexto artístico, un marco de trabajo artístico o, simplemente, una conciencia artística —o sea, la imposición de un modelo o sustancia extraña— sobre situaciones o información existentes (por ejemplo, Barry, Dibbets, Huebler, Oppenheim, Smithson, Weiner y otros). La suma de insistencias, más que la delineación de una forma independiente, fue lo que les apartó del énfasis en el objeto para remarcar la experiencia directa («efimerización» es el término con que Buckminster Fuller denomina «el diseño de la estrategia científica de hacer aún más con menos por unidad de energía, espacio y tiempo»). La fragmentación está más cerca de la comunicación directa que el tradicional enfoque unificado en el que se introducen superfluas transiciones literarias. La propia crítica de arte tiende a obstruir estos procesos directos de reacción con información irrelevante, mientras que la concisión y aislamiento de gran parte del arte que reproducimos aquí fuerza a hacer saltos mentales; éstos, a su vez, facilitan un aumento de la conciencia acerca de los fenómenos sensoriales y visuales.

Me gustaría que en este libro quedara reflejado ese gradual desinterés por las preocupaciones esculturales así que, conforme avanza el libro, me he ido concentrando cada vez más, deliberadamente, en obras fotográficas y textuales. Naturalmente, esto no quiere decir que no haya muchos artistas, cuyo trabajo me interesa enormemente, que han continuado haciendo escultura o pintando, sino únicamente que los fenómenos examinados en este libro tienden a evitar esas soluciones. Espero que la tendencia antiindividualista de su forma (no se puede seguir la contribución o desarrollo secuencial de cada artista si no es con la ayuda del índice) subraye la falta de coordinación temporal, la variedad, la fragmentación y las interrelaciones por encima de todo. De hecho, algunas de las obras las he incluido en el libro por ilustrar las conexiones o, incluso, la explotación de otras obras más fuertes, o la repetición de ideas consideradas desde muchos puntos de vista, o hasta qué punto pueden llevarse algunas ideas antes de agotarse o de convertirse en algo completamente absurdo. En cualquier caso, disfruté con la perspectiva de forzar al lector a hacerse su propia idea después de enfrentarse a una masa de información tan curiosa.

He omitido el arte protoconceptual bajo el disfraz de «arte concepto» del grupo Fluxus, las *performances* y obras de cuerpo del grupo japonés Gutai, los

happenings, la poesía concreta, la mayoría de obras y *performances* callejeras, e incluso manifestaciones tan impresionantemente excéntricas como el empleo del correo por parte de Ray Johnson o los lienzos de referencias exóticas de Arakawa. En parte por razones de espacio y en parte porque, tal como son de confusas estas cuestiones, hubieran sido inmanejables si no se hubiera mantenido cierta similitud de intención estética. Este libro no trata de *todo* el arte desmaterializado y el punto de vista es más fenomenológico que histórico. Estoy bastante segura cuando digo, como he dicho de algunas exposiciones que he organizado, que nadie excepto yo (y mis editores) leerá el libro entero.

Puesto que *Seis años* trata de ideas cambiantes a lo largo de un periodo de tiempo, parece justo que yo muestre la misma falta de capacidad para enjuiciar aquello sobre lo que los propios artistas tenían sus reservas cuando pedí permiso para usar antiguas afirmaciones u obras. Por tanto, los extractos que se incluyen a continuación de una entrevista mía con Ursula Meter realizada en diciembre de 1969 no han sido revisados para adecuarlos a lo que ahora pienso, sino que permanecen como testimonio de lo que entonces se creía. El *Postscriptum* muestra algunas contradicciones.

LL: Gran parte de este asunto acerca del arte objetual y el no objetual sigue siendo muy confuso. La gente lo emplea como un juicio de valor. «Aún es un objeto» o «finalmente ha superado el objeto». No se trata tanto de una cuestión de cuánta materialidad tiene una obra, sino de qué está haciendo con ella el artista.

UM: Pero creo que resulta muy obvio que la preocupación por el objeto es la cuestión fundamental de lo que ha pasado en los últimos años.

LL: Probablemente es algo típico de la primera mitad del siglo XX. El que Ad Reinhardt realizara en 1960 las pinturas negras cuadradas idénticas fue un punto final muy importante por la repercusión que tuvo. Ahora pienso que la situación se ha abierto lo suficiente como para que la cuestión de ir «más allá» de algo sea menos importante. Es muy obvia la fragmentación. Hay más posibilidades para la gente de hacer lo que quiera sin tener que medirlo con el patrón greenbergiano de «avances», o con cualquier otro modelo [...]. Es extraño que Reinhardt sea la referencia de una gran parte del nuevo arte, porque estos artistas hacen arte a partir de situaciones de la vida no adulteradas y Reinhardt estaba empeñado en que el arte no debía referirse a otra cosa más que al arte mismo. Doug Huebler ve la conexión entre su obra y la de Reinhardt en el sentido de que él impone un marco artístico sobre la vida. En sentido amplio, cualquiera que hace una fotografía esta geometrizando la vida. Muchos de los artistas que ahora son llamados «conceptuales» estaban haciendo arte «minimal» en 1967-1968. Weiner y Kosuth, quizá menos Barry y Huebler, están muy implicados con el Arte, con retener una coherencia o firmeza. Trabajan en una línea direc-

ta, definida, y excluyen mucho más de lo que incluyen, lo que es, fundamentalmente, un punto de vista formal o estructural. Morris y Baxter, y Nauman, están más cerca de un punto de vista dadá-surrealista, tienen un enfoque más de aceptación que de rechazo. Siempre ha existido ese tipo de división. Solía ser la vieja dicotomía clásico-romántico, pero en el último par de años esos términos han pasado a ser bastante irrelevantes, o confusos. Barry, por ejemplo, es a la vez un artista muy clásico y muy romántico. El corte, a menudo muy sutil, está en la aceptación o el rechazo de la multiplicidad de temas no artísticos, o en el caso de Barry o Huebler, o de Weiner, que emplean situaciones inmateriales no artísticas; se trata de la imposición de un sistema cerrado en vez de uno abierto. Barry no «reivindica» todos los fenómenos psíquicos, como podría hacerlo Iain Baxter; selecciona sus obras muy estrictamente, incluso cuando no puede conocer o nombrar los fenómenos, sino sólo imponerles condiciones. Es, fundamentalmente, una cuestión de *grado* de aceptación.

UM: ¿Piensas que el arte puede finalmente funcionar en un contexto completamente distinto?

LL: Sí, pero tendrá que haber un proceso educativo inmenso para conseguir que la gente comience incluso a mirar las cosas, a no decir nada sobre el modo en que los artistas miran a las cosas [...]. Algunos artistas piensan ahora que es absurdo llenar sus estudios de objetos que no se venderán y están tratando de comunicar su arte en cuanto se ha realizado. Están ideando maneras de hacer del arte lo que ellos quieren que sea, a pesar del síndrome de velocidad devorador con que se realiza. Esta velocidad no sólo debe tomarse en consideración, sino utilizarse.

UM: ¿Qué piensas de la forma en que la prensa del arte se ha estado refiriendo al nuevo arte?

LL: La mayor parte no se ha referido, ni siquiera ha albergado la idea de que las ideas puedan ser arte. Apenas están empezando a darse cuenta de que tendrán que tratar en serio a este nuevo arte. Sin embargo, los artistas son más inteligentes que los escritores sobre el tema y la ausencia de comentarios críticos no se ha lamentado [...]. Si *Time* y *Newsweek* fueran un poco más precisas, serían probablemente mejores revistas de arte que la mayoría de las revistas de arte. El problema es que proporcionan información incorrecta o demasiado simplificada [...]. Si tienes respeto por el arte, resulta más importante transmitir la información sobre el mismo de forma precisa que juzgarlo. Probablemente la mejor forma de hacerlo sea a través de los artistas. Dejen a los lectores sacar sus propias conclusiones sobre los extremos a los que el artista está apuntando. De esa forma tienen que mirar también sus obras y obtener información de primera mano.

UM: ¿Crees que el impacto de lo que está sucediendo ahora —con el arte conceptual y lo que yo llamo la otra cultura— golpeará al llamado mundo del arte, a las galerías, los museos? ¿Qué cambios pronosticas?

LL: Desgraciadamente no creo que se produzcan muchos cambios inmediatamente. Pienso que, probablemente, el mundo del arte será capaz de absorber el arte conceptual como otro «movimiento» y no prestarle mucha atención. El *establishment* del arte depende tanto de los objetos que se pueden comprar y vender que no espero que haga mucho en favor de un arte que se opone a los sistemas imperantes. Cada vez que doy una conferencia y empiezo a hablar de la posibilidad de que no haya arte, o del no-arte, en el futuro, tengo que admitir que pienso que *podré* decir, de todas formas, quiénes son los artistas. Quizá surja otra cultura, una nueva red de trabajo. Ya ha quedado claro que hay muy diversas maneras de ver las cosas y de pensar sobre las cosas dentro del mundo del arte incluso tal como es en la actualidad. No se trata de algo tan claro como la tradicional dicotomía entre la *uptown* y la *downtown* en Nueva York, pero algo tiene que ver con ello.

Una de las cosas importantes del nuevo arte desmaterializado es que proporciona un modo de sacar la estructura de poder fuera de Nueva York y extenderla hasta cualquier lugar en el que un artista se sienta como tal en un momento dado. Gran parte del arte hoy día lo transporta el artista o va *dentro* del propio artista, en lugar de transmitirse por medio de exposiciones que circulan con retraso y descafeinadas o a través de las redes de información existentes como el correo, los libros, el télex, el vídeo, la radio, etc. El artista viaja mucho más, no para hacer turismo, sino para llevar fuera su obra. Nueva York es el centro debido a los estímulos que hay aquí, el diálogo entre el bar y el estudio. Incluso si llevamos las obras de arte fuera de Nueva York, incluso si los objetos viajan, ellos solos no proporcionan muchas veces el estímulo que pueden suponer en combinación con el medio. Pero cuando viaja el artista, guste o no guste, la gente queda expuesta directamente al arte y a las ideas que hay detrás del mismo en una situación más informal y realista [...]. Otra idea que se ha expresado a menudo recientemente y que me interesa mucho es la del artista que trabaja como un mecanismo sin interrupción, una sacudida, en los sistemas sociales actuales. El arte, de alguna manera, ha sido siempre eso, pero John Latham y su grupo APG en Londres, entre otros, están tratando esta cuestión más directamente.

UM: Es extraño que ahora Europa vuelva a despertar.

LL: Podría resultar más fértil para las nuevas ideas y los nuevos modos de difundir el arte que los Estados Unidos. Canadá, desde luego, lo es. Charles Harrison ha señalado que París y otras ciudades europeas están ahora en la posición en la que estaba Nueva York alrededor de 1939. Hay una estructura de galerías y museos, pero es tan aburrida e irrelevante con respecto al nuevo arte que prevalece el sentimiento de que debe evitarse, de que se pueden hacer cosas nuevas, llenar los vacíos. Mientras que en Nueva York la actual estructura de galerías-dinero-poder es tan fuerte, que será muy difícil encontrarle una alternativa viable. Los artistas que están tratando de hacer arte no objetual están

introduciendo una solución drástica al problema de que los artistas sean comprados y vendidos tan fácilmente junto con su arte. No es que los artistas que hacen objetos convencionales deseen eso más que los otros, pero, desgraciadamente, su obra se presta más fácilmente a los mecanismos comerciales del capitalismo. La gente que compra una obra de arte que no puede colgar ni colocar en su jardín no tiene tanto interés por la posesión. Se trata de patronos más que de coleccionistas. Por ello es por lo que todo esto parece tan poco aplicable a los museos, porque los museos son básicamente adquirentes.

UM: Esa única palabra, «idea», va en contra de cualquier tipo de institución central. Se pueden tener muchos centros de ideas compuestos por artistas vivos en lugar de una empresa artística chauvinista.

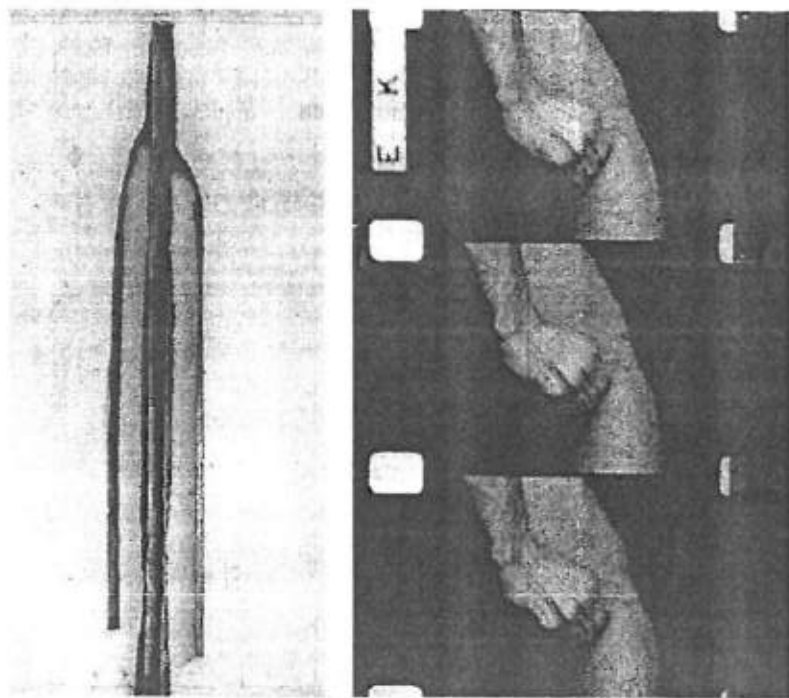
LL: Sí. Yo me politicé debido a un viaje a Argentina que realicé en el otoño de 1968, cuando hablé con artistas que sentían que era inmoral realizar su arte en la sociedad que existía allí. Está claro que hoy día todo, incluso el arte, existe en una situación política. No quiero decir que el propio arte tenga que verse en términos políticos o *parecer* político, sino que el modo en que los artistas manejan su arte, dónde lo hacen, los riesgos que corren para hacerlo, la manera de divulgarlo y a quién va dirigido, todo ello forma parte de un estilo de vida y una situación política. Se convierte en una cuestión de poder de los artistas, de que los artistas logren la solidaridad suficiente como para no estar a merced de una sociedad que no entienda lo que están haciendo. Pienso que es ahí donde entra la otra cultura, o la red de información alternativa, para que podamos elegir entre diferentes maneras de vivir sin rendirnos.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar un agradecimiento especial a Roberta Berg Handler por su impresionante (y no pagado) trabajo con la bibliografía; también a Renata Karlin y Vieri Tucci por sus traducciones, a Poppy Johnson por la investigación fotográfica, a Nancy Landau y Gerald Barrett por el mecanografiado y las transcripciones, a Brenda Gilchrist por su comprensiva ayuda editorial, a Gilda Kuhlman por el diseño del libro, a Nora Conover por el esmerado trabajo de corrección, a Carl André por el índice, y a las siguientes personas por su apoyo e información: Ursula Meyer, Germano Celant, Seth Siegelaub, Art & Project (Amsterdam), Konrad y Erika Fischer, Ken Friedman, Lisa Béar, Willoughby Sharp y Charlotte Townsend. Y, en especial, a todos los artistas representados aquí, quienes proporcionaron no sólo sus obras, sino, en primer lugar, el aliento para realizar el libro.

Agradezco a Russell Ferguson y LAMOCA que nos haya permitido reeditar el texto introductorio del catálogo *Reconsidering the Object Of Art* (1995) y a John Alan Farmer su trabajo editorial.

Izquierda: Bruce Nauman, sin título, látex sobre fondo de tela, 172 x 38 x 5 cm (aprox.), 1965-1966. Nicholas Wilder Gallery, Los Ángeles. *Derecha:* Bruce Nauman, *Thighing*, fotogramas de la película en 16 mm, duración entre 8 y 10 minutos, color, con sonido, 1967. Por cortesía de la Leo Castelli Gallery, Nueva York.



LIBROS

Brecht, George, *Chance-Imagery*, Nueva York, 1966. Desde 1960 aproximadamente, Brecht ha estado realizando, de forma independiente y junto al grupo Fluxus, «acontecimientos» que anticipan un «arte conceptual» más estricto. Por ejemplo:

Three Aqueous Events (*Tres acontecimientos acuáticos*), verano de 1961. Hielo + agua + vapor.

Time-Table Event (*Acontecimiento de cuadro de horarios*), primavera de 1961. Debe ocurrir en una estación de tren. Se obtiene un cuadro de horarios y se interpreta uno de los horarios indicados en minutos y segundos (por ejemplo, 7:16 equivale a 7 minutos y 16 segundos). Así, se determina la duración del acontecimiento.

Two Exercises (*Dos ejercicios*), otoño de 1961. Considérese un objeto. Llámese lo «otro» a lo que no es el objeto. Añádase al objeto otro objeto tomado de lo «otro», para formar un nuevo objeto y un nuevo «otro». Repetir hasta que no queden «otro». Tomar una parte del objeto y añadirla a lo «otro» para formar un nuevo objeto y un nuevo «otro». Repetir hasta que no quede objeto.

Kaprow, Allan, *Assemblage, Environements and Happenings*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1966.

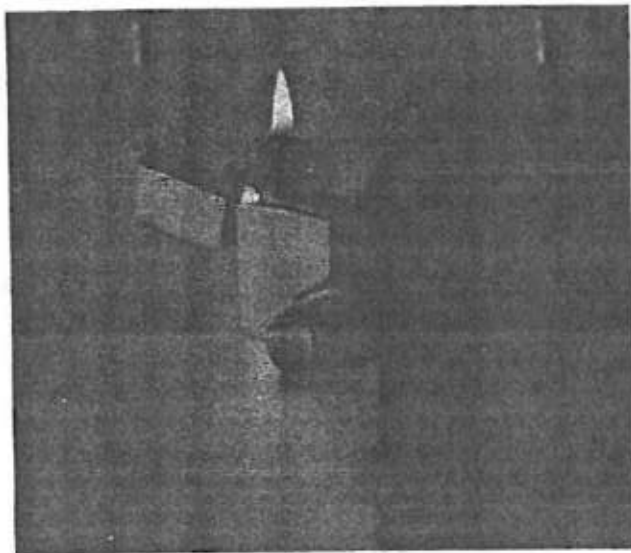
Nauman, Bruce, *Pictures of Sculpture in a Room*, Los Ángeles, invierno de 1965-1966 (Rep.).

La primera muestra de Nauman tiene lugar en la Nicholas Wilder Gallery de Los Angeles, del 10 de mayo al 2 de junio de 1966. Durante ese año realiza una serie de fotografías en color con dislocaciones entre los títulos y las imágenes, además de continuar haciendo body works (comenzadas en 1965 con una obra calisténica) y películas: *Bouncing Ball*, *Playing Violin*, *Pacing in the Studio* (1965).

Las películas tratan del hecho de ver. Quería descubrir qué es lo que yo miraría en una situación extraña y decidí que con una cámara y una película podía hacerlo. En una de las películas que hice el título estaba derecho y todo lo demás inclinado sobre un lado, en parte porque de esa forma se podían poner más cosas en la película y en parte como concesión al arte, de manera que parecía que había hecho algo nuevo, que había cambiado algo. Las películas que hice con Bill Allan son lo más cerca que he estado de hacer simplemente una película, sin tener en cuenta el arte. Hicimos una titulada *Fishing for Asian Carp* (Pescando una carpa asiática). Bill Allan se puso sus botas y nos fuimos al río. Rodamos hasta que Allan atrapó el pez... Cuando quieres hacer una película no sabes cuánto tiempo durará, así que escoges algo que determine la duración. Cuando pescó el pez, se terminó (*Art News*, verano 1967).

Ruscha, Edward, *Every Building on the Sunset Strip*, Los Ángeles, 1966. Plegado en acordeón, en caja. Los libros de «antifotografía» de Ruscha, que tuvieron una enorme influencia, aparecieron por primera vez en 1962. Fueron: *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), *Various Small Fires* (1964) (Rep.), *Some Los Angeles Apartments* (1965) y otros que relacionamos cronológicamente más adelante.

No me interesan realmente los libros como tales, pero sí las publicaciones inusuales [...]. En primer lugar, las fotografías que utilizo no son «artísticas» bajo ningún concepto. Pienso que la fotografía está muerta en tanto que arte; su único



Ed Ruscha, fotografía perteneciente al libro *Various Small Fires*, 1964.

lugar está en el mundo comercial, al servicio de la técnica o de la información. Por tanto, [*Small Fires*] no es un libro que albergue una colección de fotografías de arte; son datos técnicos, como la fotografía industrial [...]. Uno de los propósitos de mi libro es realizar un objeto fabricado en serie. El producto final tiene un sentido muy comercial, muy profesional [...]. He eliminado completamente el texto de mis libros. Quiero únicamente un material neutro. Mis fotografías no son particularmente interesantes, ni tampoco lo es el tema. Son simplemente una colección de «hechos»; mi libro se parece más a una colección de «ready-mades» (Extracto de una entrevista con John Coplans, *Artforum*, febrero de 1965).

Williams, Mason, *The Night I Lost My Baby: A Las Vegas Vignette*, Los Ángeles, 1965. Diseñado por Ed Ruscha.

Vancouver (British Columbia): Fundación de «IT», un grupo de arte anónimo.

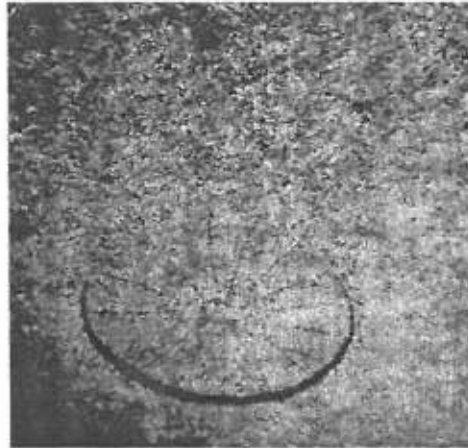
Un artista que necesite crear obras originales y radicales debe primero hartarse de todas las obras que ve. Únicamente entonces le queda un campo abierto al que mirar [...]. No tienen por qué usarse los métodos aceptados. Se puede emplear cualquier cosa que se ponga por delante: la gente, las cosas, es fácil (Del manifiesto; uno de los participantes se convirtió en la N. E. Thing Co.).

Entre las primeras earthworks (obras de tierra) realizadas durante este año (véase infra) estaban las de Richard Long en Inglaterra (Rep.), la maqueta de Robert Morris para el Project in Earth and Sod (Proyecto de tierra y césped) y la maqueta de Robert Smithson Tar Pool and Gravel Pit (Estanque de alquitrán y hoyo de grava), mostrada esta última en el otoño en la Dwan Gallery y descrita más tarde por el artista como una propuesta que «le hace a uno consciente del barro primigenio. Una sustancia derretida se vierte en un hoyo cuadrado que está rodeado de otro hoyo cuadrado de grava gruesa. El alquitrán se enfría y se asienta formando una capa horizontal pegajosa. Este sedimento carbonáceo hace pensar en un mundo terciario de petróleo, asfalto, ozoquerita y aglomerados bituminosos» (Artforum, septiembre de 1968). En 1960, Lawrence Weiner realizó una exposición en el Mill Valley (California) que consistía en un cráter realizado con explosivos. Véase infra, de María.

Nueva York: Bernar Venet inicia su «presentación y utilización de diagramas lógicos y lingüísticos con el fin de mostrar el contenido abstracto despojado de todo contenido formalista/estético», con obras «basadas en las matemáticas, la física, la química y el dibujo técnico, y un manifiesto contra la sensibilidad, contra la expresión de la personalidad individual».

Enero 1966: Yoko Ono da una conferencia en la Wesleyan University:

Todo mi trabajo en otros campos fuera del de la música *tiende al acontecimiento* [...]. El acontecimiento, para mí, no consiste en una asimilación de las demás ar-



Richard Long, Inglaterra, 1966.

tes, como parece ser el *happening*, sino en una liberación de las distintas percepciones sensoriales. No consiste en una *reunión informal*, como sucede con la mayoría de los *happenings*, sino que se trata de una relación con uno mismo. Además, a diferencia de aquéllos, no existe un guión, aunque haya algo que lo ponga en marcha: la palabra más cercana para expresarlo sería un «deseo» o una «esperanza» [...]. Si desbloqueáramos nuestra propia mente, prescindiendo de las percepciones visuales, auditivas y cinéticas, ¿qué surgiría de nosotros?, ¿habría algo? Mis acontecimientos siempre transcurren con asombro [...]. Nunca experimentamos las cosas por separado [...], pero, si es así, existe una razón aún más fuerte y es todo un desafío crear una experiencia sensorial aislada de las otras experiencias sensoriales, algo que no es frecuente en la vida diaria. El arte no es una mera duplicación de la vida [...]. Entre mis pinturas de instrucciones, mi interés radica en hacer «cuadros para construir dentro de la propia cabeza» [...]; el movimiento de la molécula puede ser continuo y discontinuo a la vez [...]. No hay un solo objeto visual que no exista en comparación con, o simultáneamente, a otros objetos, pero estas características se pueden eliminar si se desea [...]. Este método pictórico se remonta a los tiempos de la Segunda Guerra Mundial, cuando no teníamos nada que comer y mi hermano y yo intercambiábamos menús por el aire.

Algunas de las primeras obras de Yoko Ono, que formaba parte del grupo Fluxus:

«Escucha el sonido de la tierra al girar» (primavera de 1963); «Capta de nuevo el sonido de la piedra» (*Tape piece I*, otoño de 1963); «Capta el sonido de la respiración de la habitación: al amanecer, por la mañana, por la tarde, antes del alba... Embotella también el olor de la habitación en esa hora concreta» (*Tape piece II*,

otoño de 1963); «Emplea tu sangre para pintar: a) Continúa pintando hasta que te desmayes; b) Continúa pintando hasta que te mueras» (primavera de 1960).

Véase también Emily Wasserman, «Yoko Ono at Syracuse: "This Is Not Here"», *Artforum*, enero de 1972.

N. E. Thing Co. (Iain & Ingrid Baxter), *Bagged Place (Lugar empaquetado)*, de University of British Columbia Fine Arts Gallery, Vancouver, 2-16 de febrero de 1966. Apartamento de cuatro habitaciones en las que los objetos se hallan empaquetados en bolsas de plástico. Crítica de Alvin Balkind en *Artforum*, mayo de 1968; véase también la de F. Danieli en *Artscanada*, febrero de 1967.

Daniel Buren, París, Galerie Fournier, marzo de 1966. Primera exposición pública de las pinturas de bandas verticales que Buren ha continuado haciendo, en una u otra forma, hasta la actualidad. Las pinturas de bandas se mostraron por primera vez a un grupo de amigos en un garaje de París, en diciembre de 1965.

Dan Graham, *March 31, 1966* (31 de marzo de 1966). Obra presentada en noviembre de 1967 en el Finch College de Nueva York:

1.000.000.000.000.000.000.000,00000000	millas hasta el borde del universo conocido
100.000.000.000.000.000.000,00000000	millas hasta el borde de la galaxia (Vía Láctea)
3.573.000.000,00000000	millas hasta el borde del sistema solar (Plutón)
205,00034600	millas hasta Washington, D. C.
2,85100000	millas hasta Times Square, Nueva York
,38600000	millas hasta la parada de metro de Union Square
,11820000	millas hasta la esquina de la calle 14 con la Primera Avda.
,00367000	millas hasta la puerta del apartamento 1D de la Primera Avda., n.º 153
,00021600	millas hasta una página escrita a máquina
,00000700	millas hasta los cristales de las gafas
,00000098	millas hasta la córnea desde la pared de la retina

Marzo, San Diego: John Baldessari deja de hacer obras con su firma. Desde el año 1959 aproximadamente ha trabajado con palabras; hacia 1966 declara: «estaba empezando a sospechar que la información podía ser interesante en sí misma y no tenía por qué ser visual, como en el arte cubista, etc.» (véase *infra* las pinturas de palabras realizadas en este periodo y mostradas en la Molly Barnes Gallery en 1968).

Wilson, William, «New York Correspondance School», *Art and Artists*, abril de 1966.

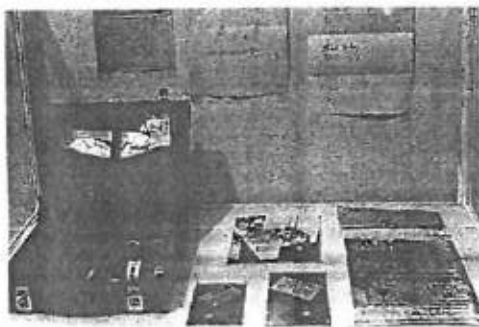
Kosuth, Joseph y Kozlov, Christine, *Ad Reinhardt: Evolution into Darkness-The Art of an Informal Formalist; Negativity, Purity, and Clearness of Ambiguity* (*Ad Reinhardt: evolución en la oscuridad; el arte de un formalista informal; la negatividad, la pureza y la claridad de la ambigüedad*), Nueva York, mayo de 1966. Guión mecanografiado y no publicado realizado para la School of Visual Arts.

Collins, James; Haw, Kenneth y Sullivan, John, *Teaching Notes*, Londres, junio de 1966. Tirada a ciclostil; 31 pp. que tratan de semiótica y arte.

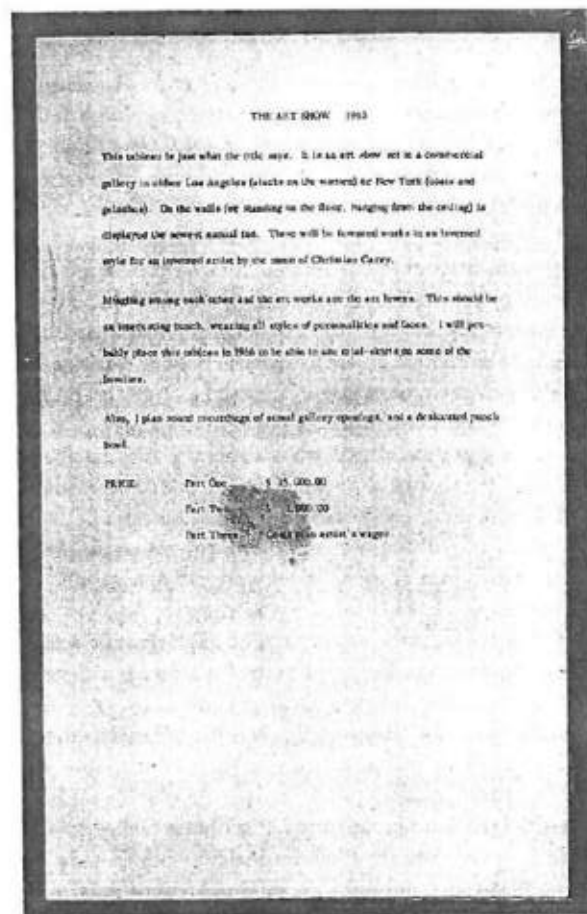
Bochner, Mel, «Primary Structures: A Declaration of a New Attitude as Revealed by an Important Current Exhibition», *Arts*, junio de 1966.

Agosto, Londres: John Latham, «Art and Culture» («Arte y cultura») (Rep.):

En la biblioteca de la St. Martins School of Arts se hallaba el libro titulado *Art & Culture*, una recopilación de ensayos de Clement Greenberg que se había publicado en América a principios de los años sesenta. En 1966, dada la gran influencia que tenía el libro entre los estudiantes y su provocativo título, John Latham sacó el libro de la biblioteca y organizó un acontecimiento en su casa junto con el escultor Barry Flanagan, que entonces era uno de sus estu-



John Latham, *Art & Culture* (*Arte y Cultura*), maletín, papeles y diversos objetos, agosto de 1966.



Arriba: Edward Kienholz, *The Art Show* (*La exposición de arte*), cuadro concepto, 1963. A la derecha: *The Art Show*, cuadro concepto, 1963 (formalizado en 1966).



diantes. El acontecimiento se tituló «STILL & CHEW» y fueron invitados muchos artistas, estudiantes y críticos.

Conforme llegaban los invitados se les pedía que arrancaran cada uno una página de *Art & Culture* y la masticaran, tras lo cual, si era necesario, podían escupir el producto en un frasco que se les había entregado. Se masticó cerca de un tercio del libro, en algunos casos previa cuidadosa selección de las páginas. Las páginas masticadas se introdujeron después en una solución de ácido (30 por 100 de ácido sulfúrico) y, cuando ésta tomó la forma de azúcar, se neutralizó añadiendo bicarbonato sódico.

El siguiente paso fue introducir una Cultura Extraña, un fermento, tras lo cual el preparado permaneció burbujeando suavemente durante varios meses.

Casi un año después de «la masticación», a finales de mayo de 1967, llegó una tarjeta dirigida al señor Latham con una etiqueta roja que decía «MUY URGENTE». En el dorso se rogaba la devolución del libro *Art & Culture*, puesto que era «solicitado con urgencia por un estudiante».

Se consiguió un aparato de destilar y un recipiente de cristal adecuado para devolver el libro a la biblioteca. Se le adhirió una etiqueta que decía *Art & Culture* y se devolvió, junto con la tarjeta, a la bibliotecaria de la escuela, en la que John Latham era desde hacía algunos años profesor a tiempo parcial. Tras los minutos necesarios para convencerla de que ése era realmente el libro requerido en la tarjeta, John Latham abandonó el recinto.

A la mañana siguiente el correo trajo una carta del director de la escuela dirigida al Sr. Latham. En ella decía que lamentaba no poder invitarle a impartir más clases.

Wolfram, Eddie, «In the Beginning Was the Word», *Art and Artists*, agosto de 1966.

Eccentric Abstraction (Abstracción excéntrica), Fischbach Gallery, Nueva York, 20 de septiembre-8 de octubre de 1966. Exposición organizada por Lucy R. Lippard. Breve texto con anuncio en vinilo. Artistas: Adams, Bourgeois, Hesse, Kuehn, Nauman, Potts, Sonnier, Viner. Críticas de Hilton Kramer en el *New York Times*, 25 de septiembre; David Antin, *Artforum*, noviembre; Mel Bochner, *Arts*, noviembre; Dore Ashton, *Studio International*, noviembre. Extenso artículo de Lippard acerca de la exposición y de otras obras internacionales del mismo tipo en *Art International*, noviembre de 1966.

Octubre-noviembre: Terry Atkinson y Michael Baldwin se conocen en la Lanchester Polytechnic, Coventry; Baldwin había establecido contacto con Sol LeWitt en marzo, en Nueva York.

Robert Huot, Stephen Radich Gallery, Nueva York, otoño de 1966.

Exposición de pinturas reductivas sobre bases conceptuales. La reacción de un artista «minimalista» fue: «esto no es pintura, son ideas». En 1967, Huot trabajó principalmente con

Áreas, consistentes en varios lienzos de diferentes tamaños que contenían el mismo área de color en diferentes maticos; se colgaban normalmente a gran distancia uno de otro para enfatizar el factor de memoria visual que regía su concepción. Una pintura de ese año consistía en una superficie de nailon rugoso semitransparente sobre un bastidor curvado por los bordes. El interés de Huot por integrar la pared en sus pinturas continuó con sus pinturas monocromas. El juego entre la superficie bidimensional y la «objetualidad» de la pintura le condujo, en 1968, a trabajar con líneas de cinta enganchada directamente sobre la pared para resaltar los detalles arquitectónicos o bien servirles de contrapunto, y, con efectos similares, con molduras, pechinas, superficies blancas de diferente brillo en una misma pared, con las sombras de los elementos arquitectónicos y con puntos de cinta luminosa marcando espacios en el interior y en el exterior (véase *infra* la exposición de marzo de 1969 en la Paula Cooper Gallery). Hacia finales de 1969, Huot trabajaba de manera anónima, regalando las obras y negándose a venderlas. En 1970 comenzó a dedicar cada vez más tiempo al cine.

Hutchinson, Peter, «Is There Life on Earth?», *Art in America*, octubre-noviembre de 1966.

Gruppe Handwagen 13, Joseph Beuys, Kopenhagen Galleri 101, 14-15 de octubre 1966. Véase también *Hvedekorn (Copenhague)*, n.º 5, 1966. Incluye declaraciones y reproducciones de Joseph Beuys y artículos sobre él de Per Kirkeby, Henning Christianse y Hans-Jorgen Nielsen; un texto a multicopista de Troels Andersen con ocasión de la exposición *Blockade* (véase *infra*, año 1969), publicado por primera vez en *Billedkunst (Copenhague)*, n.º 4, 1966, sobre la acción «Eurasia»:

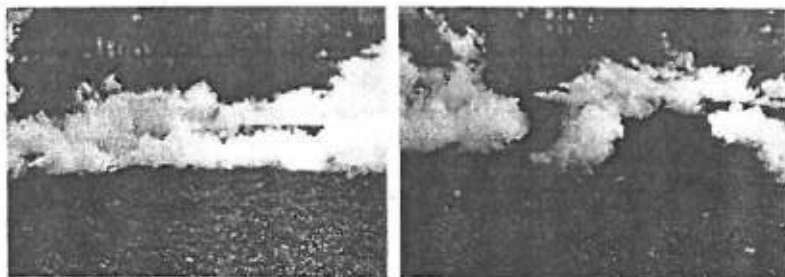
A primera vista parece uno de esos fantásticos personajes entre payaso y gángster. En acción se transforma, intenso y sugestivo, absorto en su actuación. Emplea símbolos muy simples. Su *performance* consistió en el Movimiento 32 de la *Sinfonía siberiana* y duró una hora y media. El tema introductorio fue «la división de la cruz». Arrodillado, Beuys empujó lentamente hacia una pizarra dos pequeñas cruces que estaban en el suelo; sobre cada cruz había un reloj con una alarma ajustada. Después dibujó sobre la pizarra una cruz y a continuación la borró a medias; debajo escribió la palabra «Eurasia».



Joseph Beuys, *Eurasia*, acción, Viena, 1967.



Joseph Beuys, *Eurasia*, acción, Berlín, 1968.



Robert Morris, *Steam Cloud (Nube de vapor)*, 1966. Tal como se ejecutó en la Corcoran Gallery of Art, Washington, D. C., 1969.

El resto de la obra consistió en Beuys accionando, a lo largo de una línea marcada, con una liebre muerta cuyas patas y orejas estaban extendidas por unas varas largas y delgadas de madera pintada de negro. Cuando llevaba la liebre sobre los hombros, las varas tocaban el suelo. Beuys se desplazó desde la pared a la pizarra, donde depositó la liebre. A su vuelta hizo tres cosas: espolvoreó polvos blancos entre las patas la liebre, le puso un termómetro en la boca y sopló por un tubo. Después se volvió hacia la pizarra con la cruz semiborrada e hizo que la liebre tirara de sus orejas, mientras colocaba una plancha de hierro que estaba atada a su pie sobre otra plancha similar que estaba en el suelo, de modo que formaban una cruz.

Este es el contenido principal de la acción. Los símbolos están totalmente claros y son todos traducibles. La división de la cruz es la separación entre el Este y el Oeste, Roma y Bizancio. La media cruz es la Europa unida y Asia, hacia las que se encamina la liebre. La plancha de hierro en el suelo es una metáfora: es duro caminar y la tierra está congelada. Las tres interrupciones en el camino de vuelta significan los elementos nieve, hielo y viento. Todo esto se comprende sólo cuando se capta la palabra Siberia. Pero el significado de los símbolos tiene una importancia secundaria. Beuys no está representando ninguna pieza cultural filosófica. Esto queda claro por su extrema concentración. Un hombre que se entrega hasta tal punto ante un público no lo hace únicamente por cumplir las reglas marcadas para esa situación concreta. Sus acciones requieren perspectiva y son agudas porque forman parte de un contexto más amplio... Emplea las expresiones «contraespacio» y «contratiempo» para indicar los factores físicos que permiten experimentar el espacio material dado y llevar a cabo una relación semejante con el mismo. Cuando las patas de la liebre se giran, las varas se deslizan fuera de su posición —lo cual sucede sin cesar durante este emocionante viaje— y, cuando tiene muchas dificultades para volverlas a poner en la posición adecuada, por un momento, nuestra relación con el espacio se rompe. Algo dentro de nosotros se pone en movimiento. Es lógico que Beuys quede empapado de sudor, que parezca estar experimentando un gran sufrimiento. Debe mantener continuamente el equilibrio, aunque se apoya sólo sobre una pierna [...]. El hombre y el animal componen una débil unidad contra el espacio que les rodea.

Joseph Beuys en una conversación con Ursula Meyer: «Una liebre corriendo desde una "esquina de grasa" a la siguiente puede hacer más por la Humanidad que la SDS, que maneja el pensamiento marxista sin entenderlo [...]».

«La gente asume inmediatamente que, si una obra no es visible, es particularmente conceptual. Tomar cualquier pensamiento y darle la vuelta es una manera muy materialista de pensar. Es increíblemente primitivo, porque evidentemente estamos ante el mismo pensamiento, sólo que al revés. Nada ha cambiado en absoluto».

21 de noviembre 1966: Dan Graham publica su obra «Detumescence» («Desentumecimiento») como un anuncio por palabras en el *National Tatler* (publicado también en *Screw* y *New York Review of Sex* en 1969).

Le Witt, Sol, «Ziggurats», *Arts*, noviembre de 1966.

Smithson, Robert y Bochner, Mel, «The Domain of the Great Bear», *Art Voices*, noviembre de 1966.

Smithson, Robert, «Quasi-Infinities and the Waning of Space», *Arts*, noviembre de 1966. «La actualidad es... la pausa intercrónica cuando no está sucediendo nada. Es el vacío entre dos acontecimientos» - George Kubler.

Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art (Dibujos preparatorios y otras cosas visibles sobre papel que no han de verse necesariamente como arte), School of Visual Arts Gallery, Nueva York,



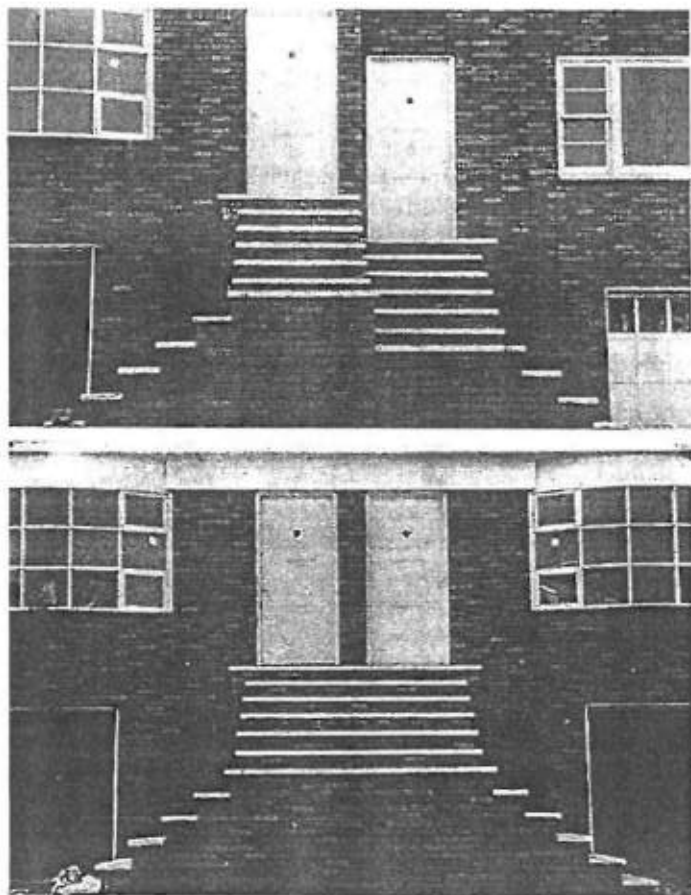
Hanne Darboven, *Permutational Drawing (Dibujo permutativo)*, lápiz sobre papel milimetrado, 1966.



diciembre de 1966. Exposición organizada por Mel Bochner que consistió en varias carpetas grandes de anillas que contenían fotocopias de dibujos, colocadas sobre «pedestales» en una habitación en la que no había nada más (Rep. Darboven).

Diciembre, París: Buren, Tóroni, Parmentier y Mosset forman un grupo basado en el principio de que cada uno de los artistas realice la misma pintura una y otra vez en cualquier situación que se presente (véase enero de 1967).

Graham, Dan, «Homes for America», *Arts*, diciembre-enero de 1966-1967 (Rep.).



Dan Graham, *Homes for America* (Casas para América), 1966. Colección de Herman J. Daled, Bruselas.

1967

LIBROS

Atkinson, Terry y Baldwin, Michael, *Air Show/Air-Conditioning Show*, Coventry (Inglaterra), Art-Language Press. Extracto de la tesis de *Air Show (Exposición de aire)*, 1966-1967:

Se puede someter el agregado macroscópico a un examen de microrreducción. Las dimensiones horizontales de una «columna» de aire, de la atmósfera, del «vacío», etc., se pueden indicar y establecer (con vistas a fines prácticos y «exter-nos») por medio de una delimitación visible expresada en términos de dimensiones horizontales, de ejes, etc. Esto podría hacerse de varias maneras: por ejemplo, mediante la indicación de varios puntos de contigüidad con otras «cosas», o mediante el cálculo de una magnitud física determinada, como la temperatura, las diferencias de presión, etc. (pero no intentamos de ningún modo recomendar una situación instrumental). Nada de todo esto significa que deba esperarse una especificación completa, ya sea «factual» o relativa a la naturaleza de la construcción.

Es evidente que, cuando se habla de una columna, se está haciendo referencia a una situación visual (sobre la que el vocabulario pueda apoyarse o no). Aquí conviene establecer una comparación entre «la situación de climatización» y el banco de niebla, comparación que permite distinguir las diferencias físicas evidentes de «materia» que constituyen los indicadores de este «límite». No se trata de describir la diferencia entre los límites, ni de excluir la posibilidad de considerar los «límites» en tanto que «entificaciones» de fosas geométricas.

De todas formas, las cuestiones de «delimitación» son, principalmente, cuestiones de orden externo y de naturaleza práctica. Aún así, permanecen firmemente arraigadas en la tradición de la observación: las consideramos en un contexto en el que se especifican las características particulares a un nivel de observación.

En la situación de climatización se ha insistido mucho en los aspectos microscópicos mecánicos y en el proceso; es fácil plantear y responder este tipo de cuestión. Se objetará, en este punto, el hecho de que se base en un rechazo de los problemas de «visualización» (e «identificación») por motivos teóricos. La

imagen microscópica tiene un contrapeso en el aspecto macroscópico de la situación. Si la articulación e identificación del aire en tanto que «cosa» es conforme a esta tradición, el concepto molecular mecánico de «partícula», «flujo» (de energía), y los sistemas de identidad de «cosa», «partícula», son aparentemente incompatibles. Lo que es interesante de la termodinámica es que está restringida a la formulación de las condiciones necesarias para que se dé una situación.

— *Hot Warm Cool Cold*, Coventry, Art-Language Press.

— *Frameworks*, Coventry, Art-Language Press.

Ramsden, Mel, *The Black Book*, Nueva York, 1967.

Ruscha, Edward (con Mason Williams y Patrick Blackwell), *Royal Road Test*, Los Ángeles:

Fecha: Domingo, 21 de agosto de 1966. Hora: 17:07 h. Lugar: Estados Unidos, Autopista 91 (Autopista interestatal n.º 15) viajando en dirección sudoeste, aproximadamente a 122 millas al sudoeste de Las Vegas, Nevada. Tiempo: perfecto. Velocidad: 90 millas por hora. [Documentación sobre la destrucción de una máquina de escribir Royal antigua, lanzada desde la ventanilla de un Buick Le Sabre de 1963.] «Estaba vinculada a su propia angustia demasiado directamente como para ser otra cosa que un grito de negación; llevaba dentro de sí las semillas de su propia destrucción» (Rep.).

— *Thirty-four Parking Lots in Los Angeles*, Los Ángeles.

Young, La Monte y MacLow, Jackson (eds.), *An Anthology*, Munich, Heiner Friedrich, 1967 (publicado por primera vez en 1963). Incluye el artículo «Concept Art» de Henry Flynt (Rep.).

Nueva York: Robert Barry realiza pinturas en las que unos cuadrados de lienzo estirado de 5 x 5 cm marcan y encierran un espacio rectangular en la pared, esculturas de cable colgado y nailon prácticamente invisibles y la película *Scenes (Escenas)*, en la que algunos *flashes* de escenas interrumpen largos periodos de pantalla en blanco.

Nueva York: Rick Barthelme realiza pinturas-cinta (o esculturas-cinta), consistentes simplemente en áreas demarcadas con cinta adhesiva en suelos, paredes y techos (Rep.).

Amsterdam: Jan Dibbets, Ger van Elk y Lucassen fundan el International Institute for the Reeducation of Artists. Dibbets realiza sus primeras esculturas en la tierra (cuadrados de hierba, rollos de césped).

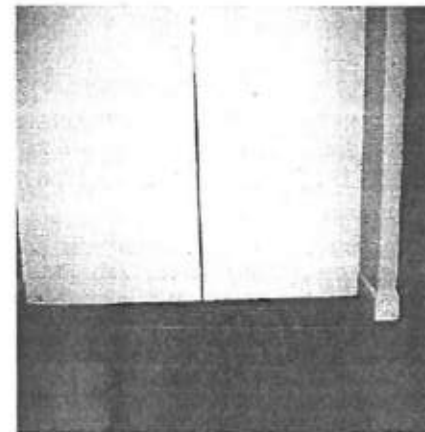
Michael Heizer realiza sus primeras *earthworks* (obras de tierra).

Christine Kozlov envía fotocopias de bandas de calendario tachadas sistemáticamente.

Londres: John Latham funda la cátedra de «insignificancia» NOIT.



Ed Ruscha, fotografía de *Royal Road Test*, 1967.



Frederick Barthelme, sin título, cinta, 1967.

NOIT afirma de forma gratuita una base axiomática (*no it*) para la concepción de todas las cosas que componen el mundo «real» [...]. Una terminología que está tan firmemente vinculada a la premisa de que la «materia» es poco más o menos un sólido tiene grandes dificultades, y los problemas que resultan de ella y los mecanismos compensatorios para asegurar a todo el mundo que todo está bien aparecen en todas las facetas de la vida. NOIT propone una lógica diferente que hace de la extensión en el tiempo la dimensión clave de los fenómenos «reales», para, desde ahí, sugerir que un acontecimiento menor puede conducir a la aparente, aunque muy engañosa, «partícula». NOIT es una estratagema.

Richard Long ejecuta una «escultura en bicicleta» (*cycling sculpture*) en Middlesex, Oxfordshire, Buckinghamshire, Northamptonshire, Leicestershire, Cambridgeshire, Suffolk y Essex.

Dennis Oppenheim realiza su primera *earthwork* (una cuña de 1,5 m en una montaña en Oakland, California, revestida de plexiglás; es una continuación de sus *sitemarkers* (marcas de lugares) de aluminio.

Bernar Venet decide hacer presentaciones públicas durante los cuatro años siguientes de las siguientes materias: astrofísica, física nuclear, investigación espacial, matemática informática, meteorología, mercado de valores, metamatemática, psicofísica, psicocronometría, sociología y ciencia política, lógica matemática, etc.

Para cada disciplina un especialista en la materia me aconsejaba sobre los temas que iba a presentar; estos temas se elegían según su *importancia* [...]. No se trataba de hacer de las matemáticas un nuevo objeto, un nuevo *ready-made*. Yo atribuía un fin *didáctico* a su presentación. *Se dibujaron diagramas científicos, al principio a mano, sobre grandes lienzos; más tarde algunos de ellos se acompañaron de conferencias grabadas y las «pinturas» se convirtieron en ampliaciones fotográficas de textos o diagramas tomados directamente de libros (véase p. 163).*

William Wiley y Terry Fox (entre otros que trabajaban con Wiley) realizan *Dust Exchange* (*Intercambio de polvo*); el polvo ya lo había utilizado como medio Marcel Duchamp en 1920, Barry Le Van en 1968 y Bruce Nauman (polvo de harina) en 1968.

2 de enero, 1967, París: Buren, Mosset, Parmentier y Toroni trabajan en público durante la inauguración del Salón de la Jeune Peinture, ejecutando cada uno de ellos su «propia» pintura: Buren pinta una superficie con bandas verticales; Mosset, un pequeño círculo negro en el centro de una tela blanca; Parmentier pulverizó la tela con franjas horizontales; Toroni realizó unas «impresiones de un pincel plano del n.º 50 a interva-

los de 30 cm». Durante todo el tiempo que dura el acto una grabadora a todo volumen deja escuchar la siguiente frase en tres idiomas: «Buren, Mosset, Parmentier y Toroni le aconsejan que se vuelva inteligente».

Se distribuye una octavilla con el siguiente texto: «En vista de que pintar es un juego [...]. Puesto que pintar es representar lo exterior (o interpretarlo, o apropiárselo, o discutirlo, o exponerlo) [...]. Puesto que pintar es pintar en función del esteticismo, de las flores, de las mujeres, del erotismo, del entorno cotidiano, del arte, de dadá, del psicoanálisis, de la guerra de Vietnam, NOSOTROS NO SOMOS PINTORES». El día 3 de enero los cuatro se retiran del Salón alegando, entre otras razones, que «la pintura es por vocación algo objetivamente reaccionario».

Adrian, Dennis, «Walter de Maria: Word and Thing», *Artforum*, enero de 1967.

Nonanthropomorphic Art by Four Young Artists: Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi, Ernest Rossi, at the Lannis Gallery on 315 East 12th Street, near Second Avenue, opening February 19, 12 to 12: Four Statements (Arte no antropomórfico de cuatro jóvenes artistas -Joseph Kosuth, Christine Kozlov, Michael Rinaldi, Ernest Rossi- en la Lannis Gallery, en el n.º 315 este de la calle 12, cerca de la Segunda Avenida, que se inaugurará el 19 de febrero de 12 a 12: cuatro declaraciones)

Christine Kozlov, *Compositions for Audio Structures (Composiciones para estructuras sonoras)*:

Los números a la izquierda indican los diferentes sonidos. Las horizontales correspondientes a cada número indican tanto la ubicación (con respecto a los otros sonidos) como la duración en tiempos (los números encima de las horizontales). En la estructura número 1, por ejemplo, la primera duración del número 1 es 12 tiempos, parando durante 1 tiempo, continuando durante 11, parando por 2, continuando durante 10, y así sucesivamente.

Los sonidos simultáneos se producen al leer hacia abajo hasta que los números que indican los sonidos se repiten; así pues, de nuevo en la estructura número 1, los primeros 6 tiempos, los sonidos 1, 3 y 5 (el constante) están sonando; al final del tiempo 6 entra el sonido 4 con una duración de 12 tiempos y medio, o hasta la mitad del sonido 1 y la segunda duración del 3; después del sonido 1 y la primera parada del 3, y hasta que el sonido 1 y el 3 empiezan de nuevo, está sonando el sonido 2.

Las estructuras se refieren a la simetría, la asimetría, la progresión o su propia lógica intrínseca.

El desarrollo en sonido de la estructura incorporará sonidos constantes, o sonidos con igual duración, o ambos.

Joseph Kosuth:

Mis objetos de arte son totalidades: son completos y desinteresados. Están realizados con materiales no-orgánicos, sin color, absolutamente sintéticos.

completamente artificiales; son, más bien, materiales conceptuales que materiales encontrados (junio de 1966).

Si los que conocen mi relativamente corta historia como constructor de objetos de arte consideran que hay una evolución, se trata de una ilusión. Cada objeto artístico existe como un acontecimiento aislado, sin referencia al tiempo. Al realizar cada objeto tenía un interés concreto. Si existe una continuidad es únicamente en la similitud de mis intereses.

Cuando digo que «cada objeto artístico existe como un acontecimiento aislado, sin referencia al tiempo», podría añadir también, «o sin sentido». Sin embargo, no intento negar o rechazar sus implicaciones filosóficas. Su inutilidad, en otro nivel, deja poco salvo eso como cualidad. Un objeto artístico que se refiere totalmente al arte (puesto que no se refiere a nada más) debe tomar las propiedades de otro, algún tipo de lógica, para impedir que tome la forma de otras cosas que no se pueden controlar, así como para eliminar una asociación con elementos que tienen sus propias cualidades particulares (septiembre de 1966).

Hay varios artistas en la actualidad que, de un modo u otro, están usando en exceso las matemáticas en su trabajo. Es lamentable. No hay por qué glorificar las matemáticas. Las matemáticas son sólo una herramienta. Los artistas usan las herramientas. La matemática es o no es matemática, pero no es arte. Las matemáticas permiten a una estructura, o a un objeto, tener un orden independiente de los objetos naturales o útiles. Pero los órdenes tienen sus límites. Algunos artistas a los que no interesa mucho el arte se «obsesionan» con el orden. El arte es aburrido [...].

El orden, tal como lo emplean algunos artistas, se convierte en una «motivación oculta», un recinto secreto (noviembre de 1966).

No es casual que toda mi obra incluida en esta exposición lleve el cartel de «maqueta». Todo lo que hago son maquetas. Las obras de arte actuales son ideas. Más que «ideales», las maquetas son una aproximación visual a un determinado objeto artístico que yo tengo en la mente. No importa realmente quién la realice, ni cómo acabe. Las maquetas son reales y del momento, y son más o menos bellas en relación con otras maquetas y según quién las vea. Son objetos artísticos, en la medida en que, como maquetas, son objetos que se refieren al arte (febrero de 1967).

Graham, Dan, «Muybridge Moments», *Arts*, febrero 1967.

Monuments, Tombstones and Trophies (Monumentos, tumbas y trofeos), Museum of Contemporary Crafts, Nueva York, 17 de marzo-14 de mayo. Sin catálogo. Carl André colabora con *Grave (Tumba)*, una escultura cónica ejecutada mediante la caída de arena desde lo alto de una escalera, la cual se descomponía en el tiempo, constituyendo (según Dan Graham) un juego visual/verbal sobre la gravedad y la de-

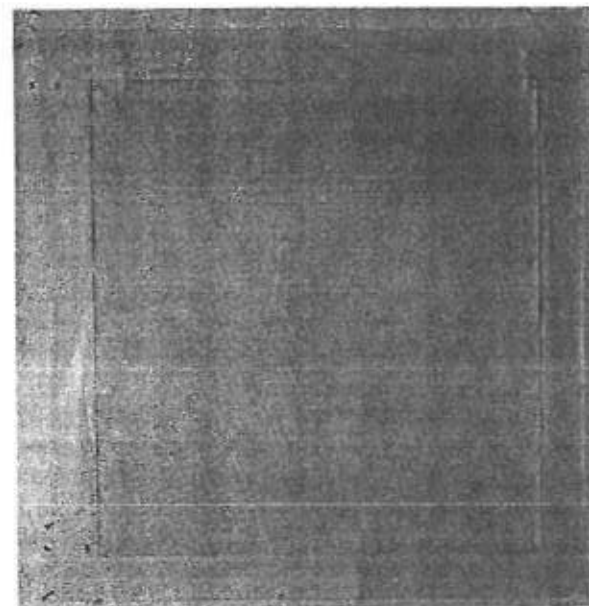
sintegración de los cuerpos. Mel Bochner colabora con «Four Statements Concerning Monuments» («Cuatro citas sobre los monumentos»): citas tomadas de Duchamp, Sartre, del diccionario Webster y de John Daniels. Crítica de Dan Graham, «Models and Monuments», *Arts*, marzo de 1967.

0-9. Editores: Vito Hannibal Acconci y Bernardette Mayer. Nueva York, n.º 1, abril de 1967; n.º 2, agosto de 1967; n.º 3, enero de 1968. Para los últimos tres números véase *infra*: junio de 1968, enero de 1969 y julio de 1969.

William Anastasi, Dwan Gallery, abril-mayo de 1967. La exposición consiste en pinturas de las paredes sobre las que cuelgan las pinturas (reducidas en un 10 por 100).

Sol LeWitt. *One Set of Nine Pieces*, Dwan Gallery, Los Ángeles, abril 1967. Notas: «Las piezas individuales forman un conjunto, encajando cada una en el centro de la otra. Usando como guía esta premisa no es necesario otro diseño». Véase Lucy R. Lippard, «Sol LeWitt: Non-Visual Structures», *Artforum*, abril de 1967.

11 de abril-3 de mayo de 1967: la serie *Standard* de Robert Ryman (su primera exposición individual) en la Bianchini Gallery, Nueva York.



Robert Ryman, *Adelphi*, óleo sobre lino con papel encendido, marco y cinta, 280 x 280 cm. 1967.

Estas 13 planchas de acero con brochazos blancos colgaban planas sobre la pared, negando la cualidad de objeto y concentrándose en la superficie, la pintura y el proceso, lo cual, en 1968, constituyó una «tendencia» llamada «antiforma», más tarde «antihulionismo», etc. Ryman había realizado en 1964 un grupo de pinturas sin bastidores y en 1967 comenzó a sujetar con cinta adhesiva, a clavar con chinchetas o a pintar (usando la pintura como adhesivo) sus hojas blancas de papel pintado directamente sobre la pared. Desde entonces ha continuado trabajando con superficies planas a la pared, como en los ejemplos siguientes: la serie *Classico* de paneles en retícula; una pintura sujeta con chinchetas a la pared con una línea azul trazada sobre la pared desde la esquina superior derecha hacia la izquierda hasta encontrar el techo; una pintura con un «marco» ancho amarillo pintado directamente sobre la pared en cualquier sitio que se cuelgue, o la obra *Adelphi*, que tiene un «marco» reemplazable de papel encerado (Rep.). Ryman es principalmente un pintor, pero estas estrategias le permitieron concentrarse completamente en la pintura en sí misma y liberarse de un objeto voluminoso, difícil de transportar; por tanto, su obra adquiere una importancia notable dentro del proceso de «desmaterialización».

Cuando realizó las pinturas de la serie *Standard*, ¿trataba de huir de la idea de objetualidad?

La superficie tradicional para la pintura ha sido el lienzo [...]. Yo lo utilizo, como la mayoría de los pintores, simplemente porque es la mejor superficie; es la más luminosa, puede construirse más grande o más pequeña, en todo tipo de formas [...]. Pero también hay otras cosas: papel, plástico, masonita, etc. [...]. Creo que fue Rothko el primero en señalar que la pintura era un objeto estético. Esa observación se repitió muchas veces a lo largo de los años sesenta (hablo de los pintores abstractos) y yo mismo la he hecho (al pintar alrededor de los bordes de mi bastidor en 1958). Todo el mundo estaba convencido de que la pintura era un objeto. Por tanto, yo quería hacer que la pintura fuese pintura. Eso es lo que es básicamente la pintura, ya se hable de pintura abstracta o figurativa [...]. Yo quería destacar la pintura y la superficie de la pintura, y no tanto la objetualidad. Por supuesto, siempre hay objetos [...]. No se puede escapar de eso (de una entrevista de Phyllis Tuchman con Robert Ryman en *Artforum*, mayo 1971).

Rose, Barbara, «The Value of Didactic Art», *Artforum*, abril de 1967.

Chandler, John y Lippard, Lucy, «Visible Art and the Invisible World», *Art International*, mayo de 1967.

15 People Present Their Favorite Book (15 personas presentan su libro favorito), Lannis Gallery-Museum of Normal Art, Nueva York, primavera de 1967.

Serielle Formationen, Goethe Universität, Frankfurt am Main, 22 de mayo-30 de junio de 1967. Artículos de Paul Maenz y Peter Roher. Incluye a LeWitt, Dibbets, André, etc.

Burnham, Jack, «Hans Haacke: Wind and Water Sculpture», *Tri-Quarterly Supplement*, n.º 1, primavera de 1967 (Evanston, Northwestern University Press).

Language to Be Looked at and/or Things to Be Read (Lenguaje para mirar y/o cosas para leer), Dwan Gallery, Nueva York, 3-28 de junio 1967. Lista fotocopiada y una declaración de «Eton Corrasable» escrita a máquina con faltas de ortografía.

2 de junio, París: Buren, Mosset, Parmentier y Toroni cuelgan sus lienzos (idénticos a los realizados en enero) en el auditorio del Musée des Arts Décoratifs; el público, que ha pagado la entrada, espera durante una hora y a las 10:15 h se distribuye una octavilla en la que se describe cada pintura en detalle y se dice «obviamente se trata sólo de mirar las pinturas de Buren, Mosset, Parmentier y Toroni».

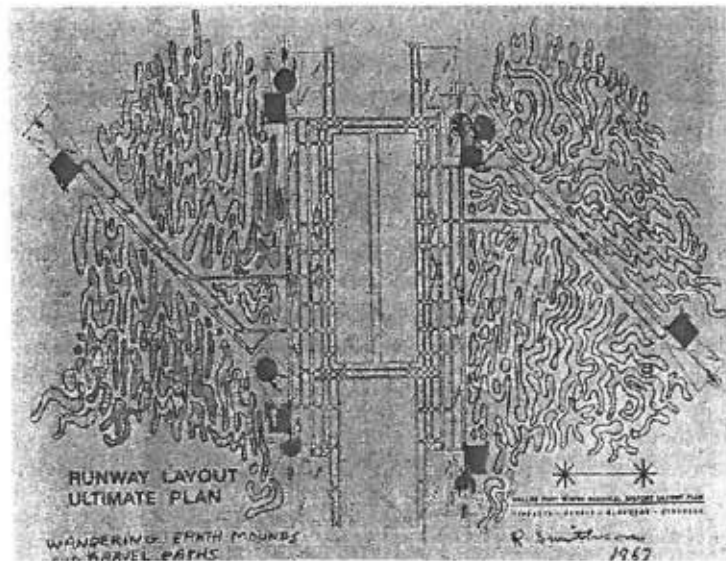
Graham, Dan, «The Book as Object», *Arts*, junio de 1967.

Morris, Robert, «Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Nonsequiturs», *Artforum*, junio de 1967.

Es 1963; Robert Morris realizó dos obras de gran influencia que anticipaban en un alto grado el llamado arte conceptual. Una era *Card-File* (Fichero), compuesto de una serie de fichas en fundas de plástico que contenían notas, referencias e indicaciones sobre el proceso de compilación del fichero (Rep.). La segunda era «Statement of Esthetic Withdrawal» («Declaración de renuncia estética»), certificada por un notario y fechada el 15 de noviembre de 1963, por la que retiraba de su obra *Litanies* «toda cualidad y contenido estético» y afirmaba: «desde la fecha señalada la construcción ya no tiene esa cualidad y contenido». De esta época merecen mencionarse en este contexto dos obras procesuales: *Metered Bulb* (Bombilla medida con contador), y un *electroencefalograma*. Las *Twelve Bottles of Fresh Air* (Doce botellas de aire fresco) de Morris, de 1963, se refieren directamente a la obra de Duchamp *50cc de aire de París* (1919), y su telegrama que decía «use this» (úsese esto), con el que contribuyó a la exposición *March 1969* (véase infra), aludía directamente al telegrama anterior de Rauschenberg «Esto es un retrato de Iris Clert si yo digo que lo es».

Smithson, Robert, «Towards the Development of an Air Terminal Site», *Artforum*, junio de 1967 (Rep.). En estos momentos, la estética de la *earthwork* comienza a formalizarse. Smithson fue «asesor artístico» en el proyecto de una terminal de aeropuerto entre Dallas y Fort Worth

(Texas). Los planes incluían esculturas de tierra/aéreas de Smithson, Morris y LeWitt; se citan ideas seminales de Tony Smith y Carl André:



Robert Smithson, *Runway Layout Ultimate Plan; Wandering Earth Mounds and Gravel Paths* (Plano final del trazado de la pista; Vagando por la tierra, los montículos y los senderos de grava), 1967. Por cortesía de la John Weber Gallery, Nueva York.

Toda nuestra idea de vuelo consiste en abandonar el antiguo sentido de velocidad a través del espacio, y desarrollar un nuevo sentido basado en el tiempo instantáneo [...]. Cuánto más lejos va un objeto en el espacio, menos representa la vieja idea racional de la velocidad visible. Las líneas aerodinámicas del espacio son reemplazadas por la estructura cristalina del tiempo [...]. Los problemas de lenguaje están a menudo en la base de la «objetividad» más racionalista. Se debe ser consciente de los cambios en el lenguaje antes de intentar descubrir la forma de un objeto o un hecho.

Aparece en París el n.º 1 de la revista *Robho*, editada por Jean Clay y Julien Blaine, con formato de periódico y cada número editado en un color distinto. El número de julio de 1967 contiene el artículo «La Peinture est fini» de Jean Clay (traducido en *Studio International*, julio-agosto de 1967, como «Painting—A Thing of the Past»).

LeWitt, Sol, «Paragraphs on Conceptual Art» («Párrafos sobre arte conceptual»), *Artforum*, verano de 1967:

Yo calificaría como conceptual el tipo de arte que hago. En el arte conceptual la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra (en otras formas de arte la idea puede cambiarse en el proceso de ejecución). Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, eso significa que todo está previsto y decidido con anterioridad y la ejecución no es más que un asunto rutinario. La idea se convierte en una máquina de hacer arte [...].

El arte conceptual no tiene por qué ser lógico. La lógica de una obra o serie de obras es un mecanismo que se emplea a veces únicamente para romperse [...]. Las ideas no tienen por qué ser complejas. La mayoría de las ideas que funcionan son ridículamente simples [...]. Las ideas se descubren por intuición.

El aspecto de la obra de arte no es demasiado importante. Tiene que parecer algo si tiene una forma física. Cualquiera que sea su forma final debe comenzar por una idea. Es el proceso de concepción y comprensión lo que preocupa al artista [...].

El arte conceptual no tiene mucho que ver realmente con las matemáticas, la filosofía o cualquier otra disciplina intelectual. La matemática que emplean muchos artistas es una simple aritmética o un simple sistema numérico. La filosofía de una obra de arte es inherente a la obra y no es en absoluto una ilustración de un sistema filosófico [...].

El arte conceptual sólo es bueno cuando la idea es buena.



Robert Morris, *Card File (File)*, 109 x 26 x 5 cm, 1962. Por cortesía de la Dwan Gallery, Nueva York.

Julio-septiembre: Terry Atkinson viaja a Nueva York y conoce a LeWitt, Graham, André, Smithson, tras haberse carteadado con los dos primeros durante algún tiempo.

Bochner, Mel, «Serial Art Systems: Solipsism», *Arts*, verano de 1967.

Otoño, Nueva York: Claes Oldenburg es invitado a participar en una muestra de escultura urbana al aire libre; 1) sugiere que Manhattan sea declarada una obra de arte, 2) propone un monumento al grito que consista en un grito desgarrador emitido por las calles a las dos de la madrugada, 3) hace que unos sepultureros excaven bajo su supervisión, detrás del Metropolitan Museum, una zanja de 183 x 183 cm de longitud y una profundidad de 92 cm, volviéndose después a cubrir.

19:45-21:55, exposición organizada por Paul Maenz en la propiedad de Dorothy Loehr, Frankfurt am Main, septiembre-noviembre de 1967. Artistas: Dibbets, Flanagan, Höke, Johnson, Long, Lueg, Posenenske, Roehr. La obra de Dibbets, que consistía en un óvalo de serrín que debía percibirse como un círculo (su primera corrección de perspectiva), fue fotografiada cada cinco minutos en el proceso de su destrucción por parte de los visitantes. Long marcó la forma de la sala de Frankfurt con piezas de madera sueltas y lo repitió al aire libre en Bristol, Inglaterra.

Septiembre, Buenos Aires: Oscar Bony muestra una sala vacía con una grabación en cinta continua describiendo las características y las medidas de la habitación hasta el mínimo detalle.

Septiembre, París: Se presentan en la Bienal de París las telas de Buren, Mosset, Parmentier y Toroni; se proyectan diapositivas varias mientras una banda magnética sincronizada deja oír una serie de definiciones:

El arte es la ilusión de la desorientación, la ilusión de la libertad, la ilusión de la presencia, la ilusión de lo sagrado, la ilusión de la naturaleza [...]. El arte no es la pintura de Buren, Mosset, Parmentier o Toroni [...]. El arte es distracción, el arte es falso. La pintura comienza con Buren, Mosset, Parmentier, Toroni.

Arte Povera/Im Spazio, Galleria La Bertesca, Génova, octubre de 1967. Dos exposiciones distintas organizadas y prologadas por Germano Celant. *Arte Povera* se celebró también en el Instituto di Storia dell'Arte de la Universidad de Génova (Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Prini); coloquio con esos artistas y con Pistoletto (que le cortó el pelo a su esposa), Anselmo, Merz, Zorio. Algunos de los artistas aparecieron simultáneamente en la exposición *Contemplazione*, en la

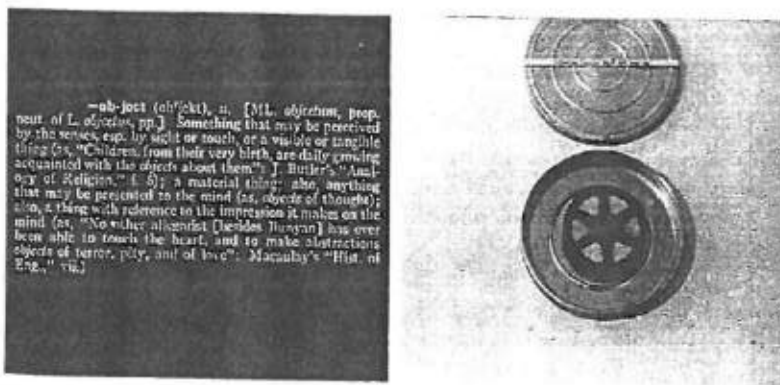
Galleria Sperone de Turín y en la Galleria Flaviana de Lugano (organizada por Daniela Palozzoli). Aparecieron críticas de las exposiciones en *Lavoro Nuovo*, 10 de octubre; *Corriere Mercantile*, 27 de octubre; *Casabella*, octubre; *Bit*, noviembre, diciembre; *Arte Oggi*, diciembre (véase en Celant, *Arte Povera*, una bibliografía completa).

Octubre de 1967: Inauguración de la galería Konrad Fischer en Düsseldorf con la primera exposición individual de Carl André en Europa. Fischer ha continuado mostrando en Europa a artistas minimalistas y «conceptuales», proporcionando sus primeras exposiciones individuales europeas a Artschwager, Huebler, LeWitt, Nauman, Ryman, Smithson, Weiner y Wilson; sus primeras exposiciones individuales a Darboven, Long, Panamarenko, Rinke, Rückriem y Ruthenbeck; sus primeras exposiciones en Alemania a Boetti, Buren, Dibbets, Fulton, McLean y Merz.

Dies alles Herzchen wird einmal dir Gehören, Galerie Loehr, Frankfurt, octubre de 1967. Artistas: Dibbets, Long, etcétera.

«New York Correspondance [sic] School», *Artforum*, octubre de 1967.

Opening Exhibition: Normal Art (Exposición inaugural: arte normal), exposición dirigida por Joseph Kosuth (Rep.), Lannis Museum of Normal Art, Nueva York, noviembre de 1967. Artistas: André, Barthelme, Bochner, Darboven, de Maria, Kawara, Kozlov (Rep.), LeWitt, Lozano, Morris, Rockburne, Ryman, Smithson, etc.



Izquierda: Joseph Kosuth, «Titled» (*Art as Idea as Idea*) [«Con título» (*El arte como idea como idea*)], arripleción montada de negativo fotográfico, 1967. Derecha: Christine Kozlov, sin título, película en cinta transparente n.º 2, 16 mm, 1967.

Art in Series (Arte en serie), Finch College, Nueva York, noviembre de 1967. Texto de Elayne Varian y declaraciones de los artistas, entre los que se encontraban Bochner, Darboven, Graham, Hesse, Lee, LeWitt. Críticas de Mel Bochner, «The Serial Attitude», *Artforum*, diciembre 1967 y de David Lee, «Serial Art», *Art News*, diciembre de 1967.

Robert Morris da una conferencia en noviembre de 1967 en el Guggenheim Museum de Nueva York, que consistía en varios discursos suyos grabados acerca de algunos aspectos de su arte, de la vida, la estética, el proceso de creación de la obra de arte, la crítica. Durante una hora se dejaron oír cinco minutos de cada uno de los discursos.

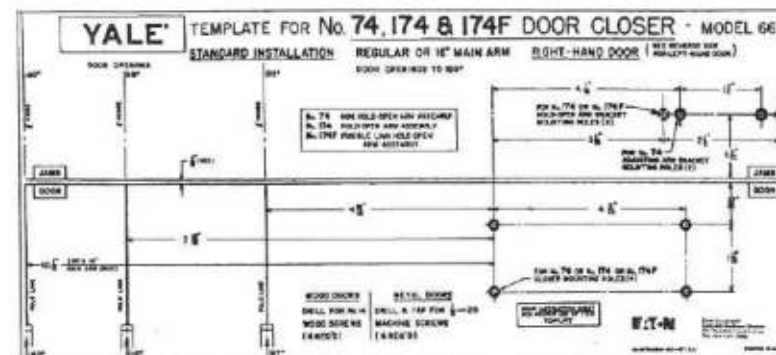
Artschwager, Richard, «The Hydraulic Doorcheck» («El cierre de puerta hidráulico»), *Arts*, noviembre de 1967 (Rep.):

La propiedad más sorprendente de las puertas (aunque no únicamente de las puertas) es la RESONANCIA entre dos estados, que pueden denominarse convenientemente como «abierto» y «cerrado». La resonancia no es nunca una simple fluctuación sin cualidades entre dos estados, ni siquiera en este caso. Una puerta está siempre en estado de cerrarse con la posibilidad de abrirse, o en estado de abrirse con la posibilidad de cerrarse. No estamos hablando de un modelo especulativo de puerta, sino describiendo el estado de cosas que existió inmediatamente en el momento en que se creó la primera puerta [...].

Las propiedades de «abierto» y «cerrado» no pueden separarse de la «geografía» de la puerta, es decir, de la referencia a lo que la puerta abre o cierra. Es evidente que decir de una puerta que está «abierta» o «cerrada» es una contradicción en los términos. ¿Se podría solucionar diciendo que cuando la puerta está cerrada está «en el acto» de cerrarse? ¡Dios me libre! ¿O en el acto de cerrar aquello a lo que está unida? En absoluto. El acto no es la transformación. El acto tiene lugar por etapas y, si no, no es un acto. De todos modos, no hay ningún término con el que podamos referirnos a algo un poco abierto o un poco cerrado, es decir, la mínima rendija es abierto, y cerrado es cerrado [...]. Esto puede continuar indefinidamente, así que tenemos que decir que no se puede definir una mínima posición abierta que sea DIFERENTE a una posición cerrada.

Una vez cerrada la puerta podemos dirigir ahora nuestra atención a la parte a la que está unida la puerta.

El principal obstáculo para eliminar la historia del arte es el propio arte. El convencionalismo en el arte reside en la convención del arte. Esto suena como si quisiéramos proclamar la democracia en el arte midiendo a todos sus practicantes por el mismo rasero. Una vez aceptada provisionalmente esta crítica, se puede mitigar un tanto estigmatizando de la misma manera a los practicantes de algunas otras convenciones: a los inventores de sistemas económicos y sociales, a los reveladores de verdades metafísicas, etcétera.



Richard Artschwager, *Hydraulic Doorcheck* (Cierre de puerta hidráulico), 1968.

Lo que estoy demostrando es la subjetividad y la consecuente postura autoconsciente de todas las visiones del mundo y de sus practicantes. Además, la idea/la práctica de construir horizontes no sólo es un hecho de la vida humana, sino una postura y un comportamiento humanos apropiados.

Mel Ramsden, Nueva York, realiza una pintura que consiste en un lienzo vuelto contra la pared con un letrero en la parte posterior: «Title "UNTITLED (NONVISUAL ART)"» [«título "SIN TÍTULO (ARTE NO VISUAL)"»], fechada en noviembre de 1967.

Müller, Gregoire, «Quatre non peintres», *Robho*, n.º 2, noviembre-diciembre de 1967. Sobre Buren, Mosset, Parmentier y Toroni. En el mismo número una sección especial sobre Hans Haacke, incluyendo declaraciones del artista y una entrevista con Jack Burnham.

5-25 de diciembre, París, rue de Montfaucon 8: Buren, Mosset y Toroni pintan cada uno su «propia» obra habitual y las de los otros dos. Buren y Toroni realizan una obra similar en Lugano en diciembre, con el título «Buren, Toroni o cualquiera», invitando a los críticos a realizar o a reclamar sus pinturas. Folleto de dos páginas de Michel Claura: «Para hablar de plagio hace falta un original. En el caso de Buren, Mosset, Toroni, ¿dónde está la obra original?»

Aspen, n.ºs 5-6, otoño-invierno de 1967. Editada por Brian O'Doherty. Revista en caja que contiene, en folletos o sobres, lo siguiente: una «obra estructural» de O'Doherty; «Serial Project n.º 1, 1966» de Sol LeWitt; extracto de *Site*, una película de Morris y Vanderbeek; «Seven Translucent Tiers» (*Siete lágrimas translúcidas*) de Mel Bochner; textos de R. Barthes, de

S. Sontag («The Aesthetics of Silence»), G. Kubler, M. Butor y otros; obras, grabaciones, etc. Crítica de Dore Ashton en *Studio International*, mayo de 1968. Incluía también la colaboración de Dan Graham:

Schema for a Set of Pages (Proyecto para un conjunto de páginas), cuyas variantes se publicarán en diferentes revistas. Para cada ejemplo publicado, la forma definitiva (puesto que la obra se autodefine) es dada por el editor de cada publicación específica donde ha de aparecer, y las características exactas corresponderán en cada caso a la realidad de su aspecto final. La obra se define a sí misma en el lugar sólo como información, únicamente con el apoyo externo de los hechos de su apariencia física externa como información (o arte); como el signo de su propia apariencia o presencia impresa en lugar del objeto (1966):

(número de)	adjetivos
(número de)	adverbios
(porcentaje de)	superficie no ocupada por caracteres tipográficos
(porcentaje de)	columnas
(número de)	conjunciones
(profundidad de la)	impresión del carácter tipográfico
(número de)	gerundios
(número de)	infinitivos
(número de)	letras del alfabeto
(número de)	líneas
(número de)	símbolos matemáticos
(número de)	sustantivos
(número de)	números
(número de)	participios
(perímetro de la)	página
(peso de la)	hoja de papel
(tipo de)	papel
(número de)	preposiciones
(número de)	pronombres
(tamaño de la)	letra
(nombre de)	tipografía
(número de)	palabras
(número de)	mayúsculas
(número de)	palabras en cursiva

Diciembre, Turín: Pistoletto declara en la exposición de la Galleria Sperone:

Con esta exposición he liberado mi estudio, que está abierto a los jóvenes que quieran presentar su obra, hacer cosas, descubrirse a sí mismos.

En su libro *Le ultime parole famose* (*Las últimas palabras famosas*), publicado al mismo tiempo, Pistoletto escribió:

No hay ante nosotros ninguna meta con laureles para el ganador y cenizas para el perdedor. En esta cuestión abstracta la competición mundial se estructura en un sistema de batallas tanto entre individuos como entre masas. Cuando nos movemos hacia adelante dando un paso hacia un lado, la carrera entre individuos se convierte en una serie de paralelas, puesto que cada individuo actúa individualmente, sin proyectarse fuera de sí mismo hacia puntos abstractos o hacia otros individuos. Cuando nos movemos de esta manera, no existe algo mejor y algo peor, puesto que cada uno es lo que es y hace lo que hace. Nadie necesita demostrar que es mejor y la comunicación fluye fácilmente sin las estructuras del lenguaje, puesto que es fácil comprender quién es cada uno, cómo es cada uno. Al final seremos capaces de desarrollar todas las posibilidades del mecanismo de la percepción para la comunicación y la comprensión.



Roelof Louw, *300 Wooden Slats Scattered in Holland Park at Irregular Intervals* (300 listones de madera esparcidos por Holland Park a intervalos regulares), Londres, octubre de 1967.

Diciembre: la película de Michael Snow *Wavelength* (Longitud de onda), diciembre de 1966-mayo de 1967, gana el primer premio en el Fourth International Experimental Film Festival, Knokke-le-Zoute, Bélgica.

Pensaba y planeaba un monumento al tiempo en el que se rindiera homenaje a la belleza y la tristeza de la equivalencia; pensaba en un intento de declaración definitiva sobre el espacio y el tiempo filmico puro, un equilibrio entre la «ilusión» y la «realidad», una declaración total sobre el hecho de ver. El espacio comienza en el ojo de la cámara (del espectador), está en el aire, luego sobre la pantalla, luego dentro de la pantalla (la mente). (Del catálogo.)

Si *Wavelength* es metafísica, *New York Eye and Ear Control* [película de 1964] es filosofía y será física [...]. Mis películas son para mí intentos de sugerir a la mente un cierto estado o ciertos estados de conciencia. En este sentido son semejantes a las drogas (de la «Carta de Michael Snow» a P. Adams Sitney y Jonas Mekas, 21 de agosto de 1968; publicada por vez primera en *Film Culture*, n.º 46, otoño de 1968).

Hutchinson, Peter, «The Fictionalization of the Past», *Arts*, diciembre de 1967.

Smithson, Robert, «The Monuments of Passaic», *Artforum*, diciembre de 1967

Danieli, Fidel A., «The Art of Bruce Nauman», *Artforum*, diciembre de 1967.

Morris, Robert, «A Method for Sorting Cows», *Art and Literature*, n.º 11, invierno de 1967.

1968

LIBROS

Acconci, Vito Hannibal, *Four Book*, Nueva York, 0 to 9 Books, 1968.

Atkinson, Terry y Baldwin, Michael, *22 Sentences: The French Army* (22 frases: el ejército francés), octubre de 1967; Coventry, Precinct Publications, 1968:

CLAVE:

FA: French Army (El ejército francés)

CMM: Collection of Men and Machines (Colección de hombres y máquinas)

GR: Group of Regiments (Grupo de regimientos)

Afirmaciones. Explicaciones.

El contexto de los principios de identidad en el que aparece la expresión «colección de hombres y máquinas» como un concepto inclusivo es un contexto relativista. La identidad no se construye simplemente a partir de este concepto. El «sentido» de identidad se contrasta con el constitutivo.

Se considera que el FA tiene la misma CMM que el GR, y que el GR constituye la misma CMM que (por ejemplo) «un nuevo orden» del FA (o sea, morfológicamente, un miembro de otra clase de objetos): por transitividad, el FA es la misma CMM como un «Nuevo Orden/Formas».

Concuerda con el sentido constitutivo que el FA constituya la misma CMM que el GR. De aquí se deduce que el FA es predicativamente una CMM. El principio de identidad subvierte el concepto inclusivo. Es una fuerte condición de identidad que el FA y la CMM tengan la misma historia vital (ambos, el FA y la CMM, están diezmados) y, en este caso, la CMM falla como concepto inclusivo. Si la CMM no está diezmada (no tiene identidad), el predicado falla. El concepto «constitutivo» se mantiene. Y su duración no resulta de una construcción deformada del término «colección».

El concepto de colección o de múltiple no admite una colección vacía o nula. El múltiple FA —un dominio, un regimiento— es un todo, aunque los elementos se especifiquen como batallones, compañías o soldados.

(No funciona igual con las clases).

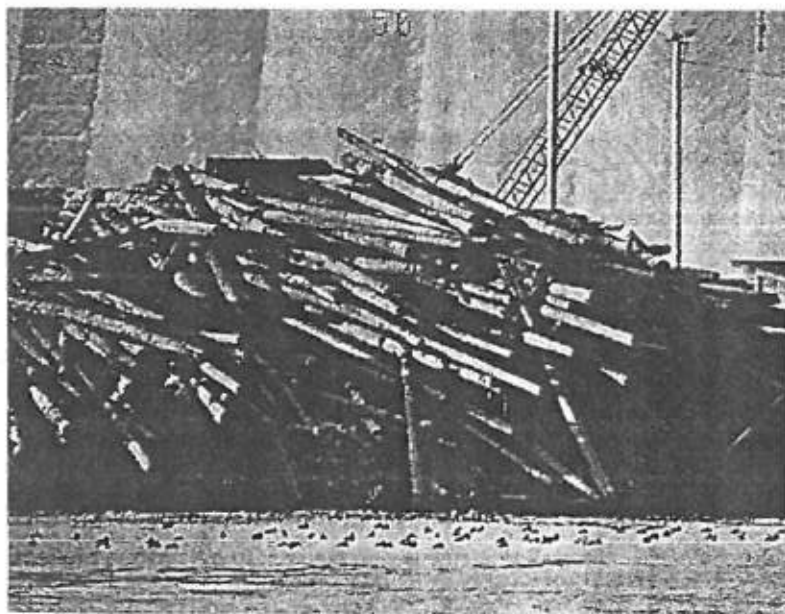
Los elementos pretenden definir y agotar el «todo».

Si se considera a la CMM ni más ni menos tolerante al daño y a la sustitución de partes que el FA, la configuración y condiciones de persistencia adecuadas de la CMM únicamente pueden garantizarse si se injertan en el concepto FA, y eso significa «desconocer» las ecuaciones cosa-materia.

El resto no es equiparable. En este contexto, el «hormigón» y el «acero» no son clases con propósito clasificatorio (y en el contexto terminológico, el sentido no emana de ellos). Y lo mismo ocurre para todos los componentes que se podrían especificar para distintas épocas del FA.

Barry, Robert, *360° Book*, Nueva York, copia única. Los 360 grados de un círculo dibujados uno a uno sobre papel milimetrado. Colección Panza di Biumo, Milán.

Bochner, Mel, *The Singer Notes*, cuatro libros en fotocopia publicados por el artista, Nueva York, 1968; también *Eight Times Times Eight*.



N. E. Thing Co., una de las fotografías de *A Portfolio of Piles (Muestrario de montones)*, 1968.

Burnham, Jack, *Beyond Modern Sculpture*, Nueva York, George Braziller, 1968.

Calvesi, Mauricio (ed.), *Teatro delle Monstre*, Roma, Lerici, 1968. Libro sobre la exposición que tuvo lugar en Roma (6-31 de mayo) en la que cada día un artista realizó una *performance*.

Marchetti, Walter, *Arpocrate seduto sul loto*, Madrid, Zaij, 1968.

N. E. Thing Co., *A Portfolio of Piles (Muestrario de montones)* (Rep.), Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver, febrero de 1968. 59 fotografías de «montones» encontrados, formados con todo tipo de materiales, desde escombros a rejas, aros, barriles, etc., junto con una lista de lugares y un plano de Vancouver. Introducción de Kurt von Meier y nota del presidente de la NETCo. Crítica de Alvin Balkind en *Artforum* (mayo de 1968) y en *Artscanada* (agosto de 1968).

Lo Desconocido visual es lo que supone un reto para los investigadores de la N. E. Thing. Como otros investigadores, buscan aumentar las reservas mundiales del conocimiento mediante una investigación que explore las fronteras de la teoría básica, mediante una investigación sobre el producto que obtenga resultados tangibles específicos, y mediante una investigación sobre los procesos de producción que logre productos finales precisos. Estos sondeos en busca del porqué y el cómo de las cosas visuales y sus combinaciones son un esfuerzo por descubrir determinadas propiedades o efectos, y los medios de ponerlos en funcionamiento (Declaración de la compañía de 1968).

Ramsden, Mel, *Abstract Relations*, Nueva York, 1968.

Ruscha, Edward, *Nine Swimming Pools and a Broken Glass*, Los Ángeles, 1968 (en color).

Ruscha, Edward y Bengston, Billy Al, *Business Cards*, Los Ángeles, 1968.

Walther, Franz Erhard, *Objekte, benutzen*, Colonia, Gerb. König; Nueva York, 1968: «Estos objetos son instrumentos, tienen poca significación perceptiva. Los objetos son importantes únicamente por las posibilidades que se derivan de su uso». Walther ha realizado objetos-instrumento desde 1963 (Rep.).

Weiner, Lawrence, *Statements*, Nueva York, The Louis Keller Foundation/Seth Siegelaub, 1968.

Se dividen en «General Statements» («Declaraciones generales»):

Un campo lleno de cráteres producidos por explosiones simultáneas de TNT

Un arranque del zócalo de madera, los listones o el revestimiento de una pared
 Un señalizador marino corriente arrojado al mar
 Clavos corrientes de acero clavados en el suelo en puntos indicados en el momento de la instalación

Y «Specific Statements» («Declaraciones específicas»):

Un agujero en la tierra de aproximadamente 30 x 30 cm/tres litros y medio de pintura blanca vertida en este agujero

Un aerosol de esmalte pulverizado directamente sobre el suelo hasta que se acabe
 Medio litro de esmalte verde para exterior arrojado sobre un muro de ladrillos

Una zanja de 5 cm de ancho y 3 cm de profundidad a lo largo de una carretera normal de un solo sentido

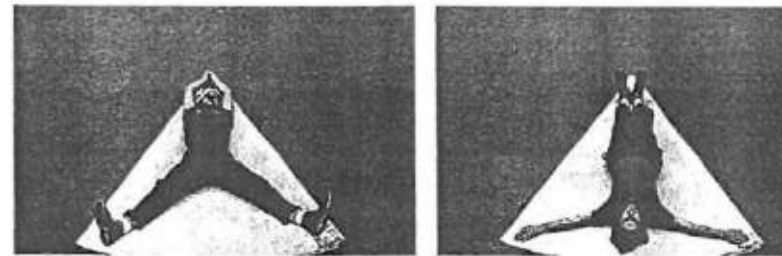
Mel Ramsdem, *Secret Piece (Pieza secreta)*, Nueva York, 1968 («El Sobre 1 contiene documentación específica sobre el contenido del Sobre 2; el Sobre 2 contiene documentación específica sobre el contenido del Sobre 1») y *Secret Painting (Pintura secreta)*, 1967-1968, pintura acrílica sobre lienzo, negativo fotográfico: «El contenido de esta pintura es invisible; el carácter y las dimensiones del contenido deben permanecer en secreto, conocidos únicamente por el artista».

Ian Burn ha estado trabajando con Ramsden desde mediados de los años sesenta (en un momento dado formó, junto con Roger Cutforth, The Society for Theoretical Art and Analysis). En una entrevista con Joel Fisher, Burn dijo:

La presentación es un problema, porque puede convertirse fácilmente en una forma en sí misma, y esto puede inducir a error. Siempre optaré por el formato más neutro, que no dificulte la información o la distorsione. Por ejemplo, el contexto de una revista de arte sería el formato natural para la publicación de esta entrevista; la propia capacidad de comprensión de la información está entonces en su punto más alto. Pero, si hago ampliaciones fotográficas de las páginas, las marco y las cuelgo de las paredes de una galería, la propia capacidad de comprensión conceptual disminuye considerablemente.

Hans Haacke, Howarg Wise Gallery, Nueva York, 13 de enero-3 de febrero de 1968:

Una «escultura» que reaccione físicamente a su entorno ya no ha de mirarse como un objeto. El conjunto de factores externos que le afectan, así como su propio radio de acción, llegan más allá del espacio que ocupa materialmente. Por tanto, se fusiona con el entorno en una relación que se comprende mejor como un «sistema» de procesos interdependientes. Esos procesos evolucionan sin empatía por parte del espectador. El espectador se convierte en un testigo. Un sistema no se imagina, es real (H. H.).



Franz Erhard Walther, N.º 29 (1967) de *1. Wertsatz (Demonstration)*. Por cortesía de la Videogalerie Gerry Schum, Düsseldorf.

Haacke construyó su primera caja de agua, que exploraba los sistemas naturales de condensación, en Alemania en 1963. Esto le llevó a las obras de hielo, a trabajar con productos biológicos reales (hierba, pollitos saliendo del cascarón) y a otras obras con elementos meteorológicos más abiertas e ilimitadas (véase *infra* la obra *Wind in Water*, diciembre de 1968). En enero de 1965 escribió las siguientes notas:

... Hacer algo que experimente el entorno, que reaccione al mismo, que cambie, que sea inestable...

... Hacer algo indeterminado, que tenga siempre un aspecto distinto, cuya forma no pueda predecirse con exactitud...

... Hacer algo que no pueda «actuar» sin la relación con su entorno...

... Hacer algo que responda a los cambios de luz y temperatura, que esté sujeto a las corrientes de aire y dependa para su funcionamiento de las fuerzas de la gravedad...

... Hacer algo que el «espectador» manipule y anime con su juego...

... Hacer algo que tenga una existencia temporal y haga que el «espectador» tome conciencia del tiempo...

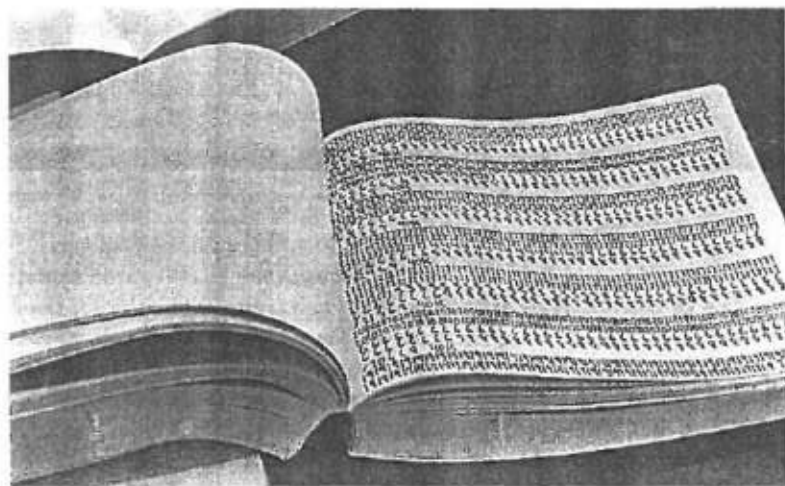
... Articular algo natural...

Michael Snow Sculpture, Poindexter Gallery, Nueva York, 27 de enero-16 de febrero de 1968. Escultura de metal acerca de la percepción:

First to Last (Del primero al último), de 1967, es una especie de absoluto que enmarca cosas que son fortuitas. Es totalmente simétrica, un cuadrado perfecto de un gris medio, vuelto hacia sí mismo [...]. Al mirar por las rendijas se ve primero el aluminio brillante que está en la base interna de la obra, después uno se da cuenta de que está mirando algún tipo de prisma [...]. La escultura es interna (pero) se alimenta de lo externo [...]. El arte es a menudo una limitación, el centrar la atención en las cosas [...].

Durante los últimos tres o cuatro años me han influido las películas y la cámara. Cuando limitas tu espectro y miras únicamente a través de la pequeña

abertura de la lente, la intensidad de lo que ves es mucho mayor (extracto de una entrevista de Dorothy Cameron con Michael Snow, 23 de mayo de 1967).



Hanne Darboven, página correspondiente al día 23 de enero de uno de los 6 volúmenes del año 1968.

Bruce Nauman, Leo Castelli Gallery, Nueva York, 27 de enero-17 de febrero de 1968. Folleto con reproducciones de 44 obras realizadas entre 1965 y 1968; «notas» de David Whitney.

Hutchinson, Peter, «Dance Without Movement», *Art in America*, enero-febrero de 1968.

Diacono, Mario, «Arawaka: A Quatridimensional Geometry of Imagination», *Art International*, enero de 1968.

Random Sample, N-42 (Muestra al azar N-42), Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver, febrero de 1968. «Una exposición organizada por Arnold Rockman de objetos contemporáneos seleccionados y dispuestos al azar». Crítica de Alvin Balkind en *Artforum*, mayo de 1968.

Fragmentos de una carta, fechada en octubre de 1967, de Arnold Rockman a Alvin Balkind, director de la Fine Arts Gallery de la UBC:

Cada vez se me ocurren más cosas para la exposición *Random Sample*. La idea que tengo ahora es encargar una tarea a los alumnos del curso de comunicación que doy en la Universidad de Nueva York. Voy a pedirles que traigan

fotos de habitaciones de sus casas, a las que añadiré fotos de mi propia casa y de las calles. Después ampliaré las fotografías, colocaré sobre ellas una cuadrícula de plástico y seleccionaré unos cuadrados a partir de una tabla de números al azar. Los objetos que aparezcan en los cuadrados serán los que se muestren en la exposición. Habrá una lista de objetos, divididos en «objetos de exterior» y «objetos de interior». Me gustaría que en el suelo de la galería se pintara una línea, o se pusieran unas marcas con cinta, para señalar las secciones en que quedarán divididas las muestras. Cuando tengas la lista has de reunir tú mismo, o mediante personas de tu elección, ejemplos encontrados en Vancouver de los objetos descritos. Supongamos que uno de los objetos es «silla de dormitorio en la que se ha arrojado la ropa antes de acostarse». Coges entonces una silla cualquiera, de un dormitorio cualquiera, con las ropas encima tal como están. En ningún caso se debe intentar conseguir una disposición «estética». Nos interesa el naturalismo y la historia natural [...]. En cuanto a la disposición de los objetos en la galería, ha de hacerse también por procedimientos de azar [...]. También puedes decidir así el modo de presentación. Algunos objetos serán obras de pared —«pinturas»— mientras que otros serán «esculturas», bien en el suelo o sobre pedestales.

Fragmentos de la introducción de Rockman para el catálogo:

Tanto el historiador de la cultura Johann Huizinga como el sociólogo Emile Durkheim creyeron que la distinción entre lo sagrado y lo profano es crucial para entender fenómenos como el arte y el ritual religioso. Tan pronto como un lugar queda reservado para una serie de actividades consideradas distintas a las actividades profanas normales de la vida cotidiana, ese espacio especial, y las actividades que se llevan a cabo en el mismo, adquieren un carácter sagrado [...].

Si pensamos en la más simple de las combinaciones de espacios sagrados y profanos, podemos discernir claramente cuatro tipos principales de actuación o exposición estética: a) mostrar cosas sagradas en espacios sagrados (la estética tradicional de la actuación y la muestra); b) mostrar cosas profanas en espacios profanos (exposiciones y actuaciones como, por ejemplo, *Random Sample* y *Piles*); c) mostrar cosas profanas en espacios profanos (acontecimientos y actividades normales que tienen lugar en las calles de la ciudad sin intención estética consciente); d) mostrar cosas sagradas en espacios profanos (esculturas en la calle; un desfile de carnaval; el primer teatro soviético *agit-prop*; los misterios medievales representados en la plaza del mercado) [...].

La representación titulada *Random Sample, N-42* tiene la intención de ilustrar dos frases que son significativas en la historia del igualitarismo y la democracia en las artes. La primera frase es de John Constable, el paisajista inglés precursor de los impresionistas franceses: «Mi arte, limitado y abstracto, puede encontrarse bajo cada seto y en cada sendero; por tanto, nadie cree que valga la pena adquirirlo». La segunda es de Georg Simmel, el sociólogo y esteta alemán: «Tratar no sólo a cada persona sino a cada cosa como si fuera la última: eso constituiría una ética cósmica».

Arte Povera, Galleria de Foscherari, Bolonia, febrero de 1968; Centro Arte Viva Feltrinelli, Trieste, marzo de 1968. Textos de Germano Celant.

Carl André, Robert Barry, Lawrence Weiner, Bradford Junior College, Bradford (Massachusetts), 4 de febrero-2 de marzo de 1968. Exposición organizada por Seth Siegelau. Coloquio entre el organizador y los artistas el día 8 de febrero. Extracto de las grabaciones no publicadas:

SS: ¿Cuáles son los aspectos revolucionarios de la filosofía que hay detrás de estas obras?

RB: Bueno, el término revolucionario es muy fuerte. Yo dudo en emplearlo, pero supongo que tiene algo que ver con mis propósitos respecto al arte y las cosas que hago. Trato de pintar lo que desconozco. Me parece muy aburrido hacer pinturas que predigan lo que ya sé. En otras palabras, quiero arriesgarme. Puedo estar haciendo algo que ni yo mismo comprendo del todo. Trato de manejar cosas en las que puede que no haya pensado otra gente, como el vacío; intento hacer una pintura que no es una pintura. Durante años nos hemos preocupado por lo que sucede *dentro* del marco. Puede que esté pasando algo *fuera* del marco que se pueda considerar una idea artística. No quiero decir que sean experimentos. Pienso en ellas como ideas artísticas completas en sí mismas [...].

CA: Yo no me siento muy revolucionario. Realmente no creo que esa palabra se pueda aplicar al hecho de hacer arte. Al menos, por lo que a mí respecta, hago arte porque es lo único que sé hacer.

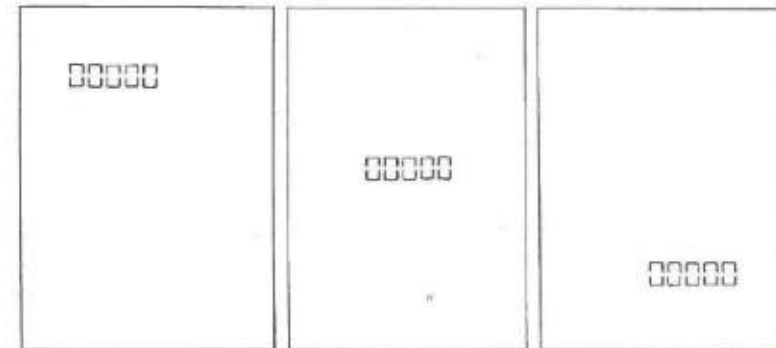
LW: Sospecho que la revolución nunca tiene nada que ver con la novedad. No creo que se añada nunca demasiado. Es como la moda. En la historia de la humanidad se alternan épocas de fe con otras de escepticismo: una lucha y una contralucha. Pienso que no se añade nada de particular [...]; así que yo diría que el acto verdaderamente revolucionario es simplemente que cambia el equilibrio de las cosas que ya existen.

RB: ¿Por qué el vacío y no el espacio creado? Hay algo acerca del vacío y la vacuidad que me interesa mucho. Creo que no puedo eliminarlo de mi sistema. El simple vacío, la *nada*, me parece lo más potente en el mundo.

CA: Yo diría que la cosa es un agujero dentro de otra cosa que no lo es. Toda nuestra educación está dirigida por medios lingüísticos. El lenguaje se dedica principalmente a los símbolos y el arte tiene poco que ver con eso. Todos los artistas pueden simbolizar, pero pocos pueden ejecutar. Yo diría que todas las ideas son lo mismo salvo en lo relativo a su ejecución. En la cabeza son engañosas. Por lo que al artista se refiere, la única diferencia entre una idea y otra es cómo se ejecuta [...]. El arte no sale de la boca, ¿sabes?; no es una experiencia de decir algo. Queremos que la experiencia nos *diga* algo, pero no creo que esa forma de entenderlo tenga que ver con decir algo [...]. La ciencia es crear y comparar, y el arte es crear condiciones que no existen en absoluto. Por eso el

arte es distinto a la ciencia. El ideal de la ciencia es crear modelos de las cosas, al menos teóricos, que esperamos tengan cierta correspondencia con lo que existe; mientras que, como seres humanos, con el arte intentamos crear algo que, si no lo hiciéramos nosotros, no existiría.

Febrero, París: Buren, Mosset y Toroni muestran cada uno una pintura en el apartamento de un amigo.



Peter Downsbrough, segmento de *Staple on Graph Paper Piece (Pieza de grapas sobre papel milimetrado)*, 1968.

Parinaud, André, «Interview with Daniel Buren», *Galerie des Arts*, n.º 50, febrero de 1968. El extracto siguiente de esta entrevista, realizada en diciembre de 1967, fue traducido por Lucy R. Lippard:

AP: Si no lo he entendido mal, usted desearía proporcionar información en el grado cero de la pintura.

DB: Iré más lejos. Creo que somos los únicos que podemos reivindicar el derecho de que se nos «mire», en el sentido de que somos los únicos que presentamos algo que no tiene intención didáctica, que no proporciona «sueños», que no es un «estimulante». Cada persona puede soñar por sí misma, y sin duda mucho mejor que por intermedio del artista, por muy grande que sea éste. El artista llama a la pereza, tiene una función emoliente. Es «hermoso» para los otros, «dotado con talento» para los otros, «ingenioso» para los otros, lo cual es una forma desdenosa o altiva de considerar a «los otros». El artista les lleva a domicilio la belleza, el sueño, el sufrimiento, cuando «los otros», a quienes yo considero *a priori* con tanto talento como los artistas, han de encontrar por sí mismos su belleza, su sueño. En una palabra, hacerse adultos. Quizá lo único que se puede hacer después de haber visto un lienzo como los nuestros es la revolución total.

AP: ¿Ha estado usted haciendo la misma pintura durante dos años?

DB: El color se decide según lo que me ofrecen cuando compro la tela. Yo no elijo. Tengo 50 metros de rojo. Es para evitar hacer siempre el mismo lienzo —lo cual tampoco está decidido previamente— y encontrarme después de diez años con una magnífica obra archiclásica de un Buren que ha estado haciendo durante diez años el mismo cuadro y éste, finalmente, se ha convertido en un «Buren» [...]. Puedo caer en otras trampas que aún no he descubierto, pero ésta la he percibido y trato de evitarla. En este momento, la única forma de hacerlo es no dar ninguna significación al color, lo cual parece suficiente para demostrar que, personalmente, no me importa nada el color, que simplemente me decidí por uno al azar. Y lo mismo pasa con la forma, es decir que, si hago siempre la misma forma, aunque parezca extraña o neutra al principio, esa extraña forma terminará por resultar bella y esa forma neutra dejará de serlo.

No digo que el color rosa sea neutro, o que el gris sea neutro, pero un lienzo a rayas grises, luego otro a rayas azules, luego otro en verde, y así sucesivamente, hasta el infinito, impiden mediante su repetición sucesiva e igualitaria que se forme sobre ellas cualquier significación. Es la destrucción de la noción de «obra de arte». Afirmar que una pintura pueda ser neutra es decir algo radicalmente distinto que todo lo que la pintura ha afirmado hasta ahora. Quiero decir que la situación puede desembocar (pero eso tampoco me preocupa, puesto que no soy profeta y me tengo absolutamente prohibido serlo) en un tipo de pintura que, si existe, si puede hacerse, será totalmente distinta, porque ya no habrá ninguna posibilidad de evolución, ni de perfeccionamiento [...]. Mi pintura, como máximo, sólo puede significarse a sí misma. Es tanto así que cualquiera puede hacerla y reclamarla. Está fuera de mí. Lo mismo pasa con Toroni y los otros. Es un tipo de pintura que debe escapar completamente de su creador y, además, cuando digo eso no me hago ninguna ilusión, estoy transcribiendo cierta sensibilidad de mi época de la que soy producto y autor como cualquiera, pero me es muy difícil afirmarlo.

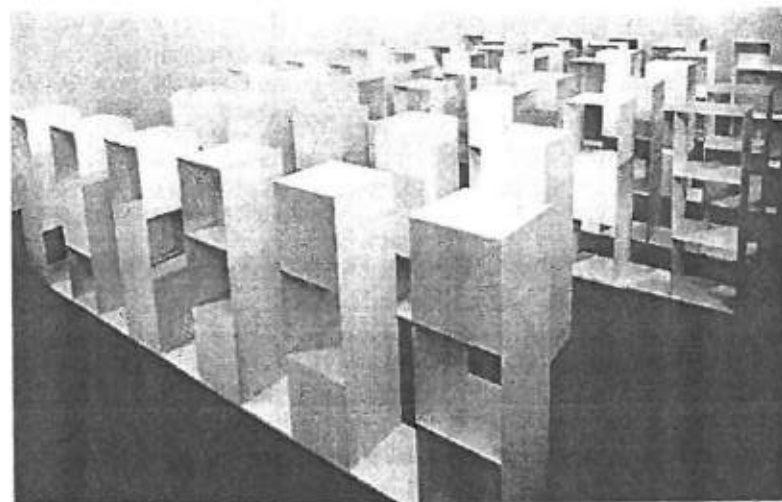
AP: ¿Te niegas a ser un personaje en esta sociedad?

DB: En el sentido en que lo interpretan los artistas, sí.

LeWitt, Sol, *46 3-Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes (46 variaciones de tres partes sobre tres tipos distintos de cubos)*, Dwan Gallery, Nueva York, febrero de 1968; publicada más tarde como libro, *46 3-Part Variations Using tres Different Kinds of Cubes/1967-68 (46 variaciones de tres partes de tres tipos de cubos diferentes)*, Zurich, Bruno Bischofberger, 1969 (Rep.).

Lippard, Lucy R. y Chandler, John, «The Dematerialization of Art» (*La desmaterialización del arte*), *Art International*, febrero de 1968:

Durante la década de los años sesenta, los procesos intuitivos emocionales y antiintelectuales de hacer arte que caracterizaron las dos décadas anteriores han



Sol LeWitt, *46 3-Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes (46 variaciones de tres partes de tres tipos de cubos diferentes)*, esmalte cocido/aluminio, 104 x 38 x 38 cm cada uno, 1967. Por cortesía de la Dwan Gallery.

comenzado a dejar paso a un arte ultraconceptual que pone el acento, casi exclusivamente, en el proceso mental. A medida que una gran parte de las obras se diseñan en el estudio pero se ejecutan en otro lugar por parte de operarios especializados, a medida que el objeto se convierte en mero producto final, un cierto número de artistas ha comenzado a perder el interés en la evolución física de la obra de arte. El taller se está convirtiendo de nuevo en un estudio. Esta tendencia parece estar provocando una profunda desmaterialización del arte, especialmente del arte como objeto y, si continúa avanzando, el objeto podría acabar siendo algo totalmente obsoleto.

En este momento las artes visuales parecen planear sobre un cruce de caminos que muy bien podría resultar ser dos caminos que llevan al mismo sitio, aunque parece que tienen dos orígenes diferentes: el arte como idea y el arte como acción. En el primer caso se niega la materia, puesto que la sensación se ha convertido en una idea; en el segundo caso, la materia se ha convertido en energía y movimiento en el tiempo.

Febrero-marzo, Rosario, Argentina: el grupo Rosario, hasta entonces interesado por una versión del arte minimalista, organiza el Ciclo de Arte Experimental para mostrar obras que cuestionan la permanencia, la comercialización, el materialismo y el chauvinismo. Por ejemplo, Renzi envía tarjetas postales a gente de todo el mundo diciendo «escribeme una carta que diga "te envío agua de Nueva York"» (o de

donde sea)». Las postales recibidas se expusieron y la obra se tituló *Water from All over the World* (*Agua procedente de todas las partes del mundo*), aunque no había agua real. Graciela Carnevale acumuló cada día, en pilas separadas, todos los periódicos de Buenos Aires, para observar cómo varía la información que el público recibe.

Minimal Art, Gemeentemuseum, La Haya, 23 de marzo-26 de mayo de 1968. Incluye, entre otros artistas, a André, Smithson y Morris, y textos de Enno Develing y Lucy R. Lippard; se publicó un catálogo ligeramente distinto para la exposición en la Städtische Kunsthalle und Kunstverein, Düsseldorf, 17 de enero-23 de febrero de 1969.

Air Art, primera exposición en el Arts Council YM/YWHA, Filadelfia, 13-31 de marzo; organización y texto de Willoughby Sharp; declaraciones de los artistas (entre ellos, Haacke, Morris, van Saun, Medalla); breves biografías y bibliografías. Crítica de Sharp, «Air Art», *Studio International*, mayo de 1968; también de Jorge Glusberg en *Art and Artists*, enero de 1968 (véase también, en el mismo número, «Air Art Two», del Eventstructure Research Group).

Carta-artículo no publicada del grupo Art-Language (Coventry) a Lucy Lippard y John Chandler: «Sobre el artículo "La desmaterialización del arte"», 23 de marzo de 1968. Extracto:

Todos los ejemplos de obras de arte (ideas) a los que se refieren en su artículo son, salvo pocas excepciones, objetos artísticos. Quizá no puedan asimilarse al objeto artístico tal como lo conocemos en su estado material tradicional, pero, no obstante, son materia en alguna de sus formas, ya sea en estado sólido, líquido o gaseoso. Es en esta cuestión del estado material en la que se basa mi prudencia a la hora de hacer un uso metafórico de la desmaterialización. Por ejemplo, que se llame o no espacio vacío a la «sustancia de formas» de Carl André no indica evidencia alguna de desmaterialización, puesto que la expresión «espacio vacío», en referencia a situaciones terrestres, no puede ser nunca más que una convención que describe que el espacio está lleno, en lugar de ofrecer una descripción de una parte de espacio que está, en términos físicos, vacía. El espacio vacío de André no es en modo alguno de un vacío [...]. En consecuencia, siento cierta aprensión cuando, por ejemplo, acerca de un objeto de Atkinson («Mapa para no indicar etc.») ustedes señalan que «casi ha eliminado completamente el elemento físico-visual». Un mapa es un objeto en estado sólido (a saber, papel con tinta sobre el mismo) tanto como pueda serlo una obra de Rubens (lienzo con pintura sobre el mismo) y, como tal, tan susceptible de un examen físico-visual atento como el de Rubens [...].

La materia es una forma especializada de energía; la energía radiante es la única forma en que puede existir la energía en ausencia de la materia. Así



Richard Long, Inglaterra, 1968.

pues, cuando tiene lugar la desmaterialización, eso significa, en lo que a fenómenos físicos se refiere, la conversión (utilizo este término con cautela) de un estado matérico en un estado de energía radiante; de ello se deriva que la energía nunca se crea ni se destruye. Pero, además, si habláramos de una forma de arte que empleara la energía irradiada, estaríamos abocados a la contradicción de hablar de una forma sin forma y podemos imaginar las acrobacias verbales que podrían tener lugar cuando la romántica metáfora se aplicara a cuestiones relativas a las formas-sin forma (no materiales) y a las formas materiales. La filosofía de lo que se llama estética, puesto que en último término se apoya en lo que se llama contexto de la obra de arte, sólo está preparada, a lo sumo, con herramientas filosóficas para tratar los problemas de un arte que depende absolutamente de la producción de entidades de estado matérico. Los defectos de esas herramientas son lo suficientemente evidentes para que se vea esta limitación de los objetos materiales; una vez roto este límite apenas parece que estos defectos sean dignos de tenerse en consideración, puesto que el sofisma de todo el planteamiento se abandona como no aplicable a un procedimiento artístico que registra su información en palabras y en el que las consiguientes cualidades materiales de la entidad producida (es decir, páginas mecanografiadas, etc.) no tienen necesariamente nada que ver con la idea, es decir, «se lee sobre» la idea más que «se mira». El que un arte sea directamente material y otro produzca una entidad material sólo como un producto derivado de la necesidad de dejar registrada la idea no significa que este último esté conectado al primero por ningún proceso de desmaterialización.

Beuys, Municipal van Abbe-Museum, Eindhoven, 22 de marzo-5 de mayo de 1968. Texto de Otto Mauer.

Boudaille, George, «Entretien avec Daniel Buren: L'Art n'est plus justifiable ou les points sur les "i"» («El arte ya no tiene justificación»), *Les Lettres Françaises*, 13 de marzo de 1968.

Smithson, Robert, «A Museum of Language in the Vicinity of Art» («Un museo del lenguaje en la proximidad del arte»), *Art International*, marzo de 1968:

En las babeles ilusorias del lenguaje un artista puede avanzar específicamente para perderse y para embriagarse con sintaxis mareantes, buscando raras intersecciones de sentido, extraños corredores de la historia, ecos inesperados, humores desconocidos o vacíos de conocimiento [...], pero esta búsqueda es arriesgada, está llena de ficciones insondables y arquitecturas y contrarquitecturas sin fin [...]; al final, si los hay, quedan sólo, quizá, reverberaciones sin sentido. Lo que sigue es una estructura de espejo construida con macroórdenes y microórdenes, reflejos, *Laputas* imaginarias y peligrosas escaleras de palabras, un edificio tembloroso de ficciones suspendido sobre disposiciones sintácticas inversas [...], coherencias que se desvanecen en casi-exactitudes y principios sublunares y translunares. En este punto el lenguaje «cubre», más que «descubre», sus lugares y situaciones. Aquí el lenguaje «vela», más que «revela», las puertas hacia interpretaciones y explicaciones utilitarias. El lenguaje de los artistas y los críticos al que se refiere este artículo se convierte en reflejos paradigmáticos, en una babel de espejo fabricada según la frase de Pascal, «La naturaleza es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y cuya circunferencia en ninguna».

De France, James, «Some New Los Angeles Artists: Barry Le Va», *Artforum*, marzo de 1968.

Straight, n.º 1, Nueva York, School of Visual Arts, abril de 1968, revista editada por Joseph Kosuth («Editorial in 27 Parts», editorial en 27 partes), con un texto de Dan Graham sobre música rock.

Bochner, Mel, «A compilation for Robert Mangold», *Art International*, abril de 1968. Se trata de una serie de citas de otros artistas y escritores sobre las obras de Mangold.

27 de abril, París: la «Proposition Didactique» de Daniel Buren se presenta en el Salon de Mai: en el interior (bandas verticales, verdes y blancas del suelo al techo y en dos paredes) y en el exterior (dos hombres-anuncio con carteles de bandas verticales paseando durante un día

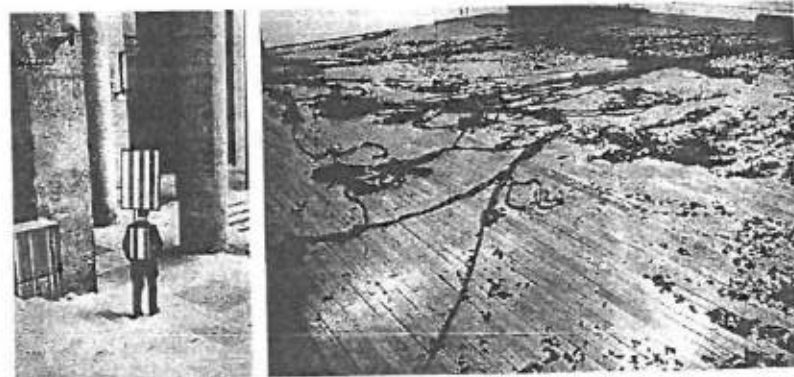
entero; paneles de bandas verticales en cerca de 200 lugares repartidos por toda la ciudad). Véase un informe en *Robho*, n.º 4, 1968 (Rep.).

«Eye liners and some leaves from Barry Flanagan's Notebook», *Art and Artists*, abril de 1968.

Hutchinson, Peter, «Perception of Illusion: Object and Environment», *Arts*, abril de 1968.

Morris, Robert, «Anti-form», *Artforum*, abril de 1968:

El proceso de «autorrealización» de la obra casi no se ha estudiado [...]. De los expresionistas abstractos sólo Pollock era capaz de recuperar el proceso y conservarlo como parte de la forma final de la obra [...]. En el arte orientado al objeto el proceso no es visible. Los materiales lo son a menudo [...]. Recientemente, aparte de los rígidos materiales industriales, se han empezado a ver otros. Oldenburg fue uno de los primeros en utilizarlos. Se está desarrollando una investigación directa sobre las propiedades de estos materiales, lo que implica una reconsideración del uso de las herramientas en relación con el material. En algunos casos estas investigaciones pasan de la construcción de cosas a la construcción del propio material. A veces se da una manipulación directa de un determinado material sin hacer uso de ningún instrumento. En estos casos resultan tan importantes las leyes de la gravedad como el espacio. El centrarse en la materia y la gravedad como medios origina formas que no estaban proyectadas de antemano. Las formas de ordenación son necesariamente casuales, imprecisas y no se enfatizan. Amontonamientos al azar, vagas agrupaciones, colgaduras, dan forma efímera al material. Se acepta el azar y está implícita la indeterminación, puesto que cualquier sustitución dará como resulta-

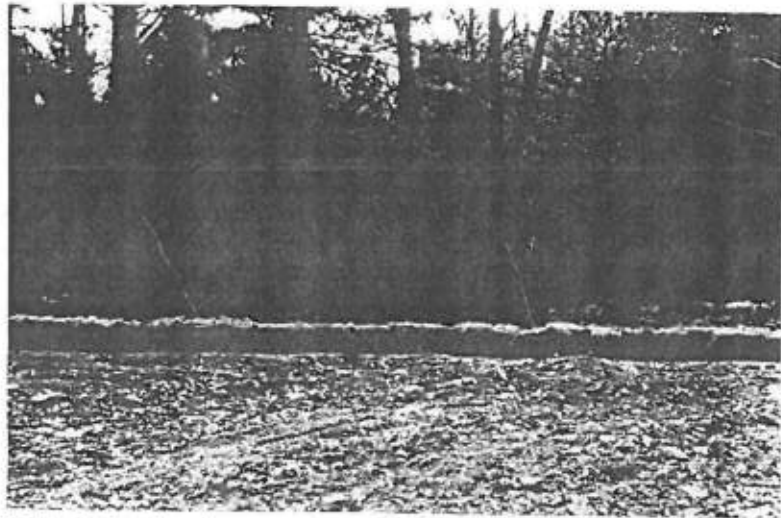


Izquierda: Daniel Buren, exterior del Salon de Mai, París, 1967. Derecha: Barry Le Va, *Strips and Particles (Tiras y partículas)*, fieltro gris, 89 x 104 cm (aprox.), 1968.

do otra configuración. Se considera positivo no estar comprometido con formas y órdenes preconcebidos y duraderos para las cosas. Forma parte del rechazo de la obra a seguir estetizando la forma tratándola como un obligado final (este artículo va acompañado de reproducciones de la obra de Bollinger, Morris, Oldenburg, Paul, Pollock, Saret y Serra).

Junker, Howard, «Idea Art», manuscrito no publicado, primavera de 1968; comenta, en parte, el artículo sobre la «Desmaterialización del arte» de Lippard y Chandler.

Carl André, Robert Barry, Lawrence Weiner, Windham College, Putney (Vermont), 30 de abril-31 de mayo. Exposición al aire libre concebida por Chuck Ginnever como una continuación a la exposición de Bradford de los mismos artistas (véase supra); organizada por Seth Siegelau. André: Joint (Juntura), 183 pacas de heno alineadas en el límite de un campo con el bosque (Rep.); Barry: 370 m de hilo de nailon tendido entre dos edificios, a una altura de unos 75 m del suelo; Weiner: una malla de «hebillas, estacas, cuerda y césped», de 20 x 30 m con una muesca de 3 x 6 m, aproximadamente a 15 cm por encima del suelo. «Por lo que yo sé, ésta fue la primera vez que se pidió a los artistas montar una exposición a partir de cualquier situación que encontraran, trabajando a una hora y en un lugar predeterminados, con el inconveniente adicional de un presupuesto casi inexistente» (Ginnever).



Carl André, *Joint (Juntura)*, pacas corrientes de heno, 183 unidades, 35 x 46 x 92 cm cada una, 1968. Por cortesía de Seth Siegelau.

30 de abril: Coloquio en el Windham College moderado por Dan Graham. Algunos extractos:

DG: Uno de los conceptos que quiero plantear es la idea de lugar. Carl André, por favor, empieza tú.

CA: Sí, ésa es una idea que he tenido durante bastante tiempo. En parte viene de haber trabajado durante cuatro años para la compañía de ferrocarril de Pensilvania, como guardafrenos y como conductor de un mercancías en el Estado de Nueva Jersey, desde el norte a las praderas, donde confluyen hacia Nueva York todas las autopistas del oeste. Es una explanada enorme, con largas filas de vagones de mercancías alineados en las estaciones y vastas extensiones pantanosas. Tuvieron una influencia muy fuerte en mi obra. El tipo de lugar al que me refiero no debe confundirse con un ambiente. Resulta vano para un artista intentar crear un ambiente, puesto que se tiene uno todo el tiempo. Cada organismo vivo tiene un ambiente. Un lugar es un área dentro de un ambiente que ha sido alterada de tal modo que ha hecho más patente el ambiente. Todo es un ambiente, pero un lugar se relaciona, en particular, tanto con las cualidades generales del ambiente como con las cualidades particulares de la obra que se ha hecho.

LW: La idea de construir una escultura al aire libre siempre me ha intrigado [...]. Se podría comparar a cuando caminas por el bosque y encuentras una lápida medio enterrada. Veamos, si una obra escultórica puede existir en ese sentido dentro de un paisaje, todo lo que está alrededor de ese paisaje se resalta y se pone de manifiesto. Lo importante es lo que puedes alterar con lo que le estás haciendo al lugar.

RB: Creo que en los últimos años he pensado en un lugar al hacer pinturas en las que trataba de utilizar la pared como parte de ellas. Cuando hice películas traté de utilizar el auditorio, y la oscuridad y el sonido del proyector, en mi película. Al haberme criado en Nueva York soy principalmente una persona de interiores, por lo que en mi escultura utilicé las habitaciones, las paredes y los suelos. Cuando vine aquí hace unos meses para echar un vistazo al escenario, quería usar la tierra, clavarle algo dentro, cercarla de alguna manera, enfatizarla, crear algo en proporción con los edificios alrededor de la propia pieza de tierra. En la obra que hice traté de utilizar esas mismas ideas; el hecho de que haya hombres trabajando allí, todo forma parte de ello, el cielo arriba y el barro abajo, los edificios, como si estuvieran atados todos juntos por la cuerda de nailon.

CA: Esta oportunidad de trabajar aquí en Windham es una experiencia muy instructiva para mí. He aprendido un montón de cosas porque hasta ahora sólo había trabajado en espacios interiores. No sabía si sería capaz de hacer una escultura al aire libre, pero, cuando hablé con Chuck Ginnever de venir aquí, le dije que me apetecía mucho hacerlo porque en Nueva York no había tenido nunca oportunidad de trabajar en el exterior. Le dije que podía darse que vi-

niera y descubriese que no tenía ideas para una escultura al aire libre, pero que me gustaría de todas formas explicar a la gente por qué no podía, en un coloquio o algo parecido [...]. Escogí el heno porque tenía que trabajar con materiales que estuvieran disponibles. Resulta bastante materialista, en el sentido marxista, que no puedes hacer algo que no tengas a disposición. Si no tienes control de los medios de producción, no puedes producir nada, luego has de encontrar los medios de producción que puedes controlar. El heno era ese medio en el Windham College. Siempre utilizo partículas, así que una paca de heno era una partícula de un tamaño suficiente como para permanecer en una disposición coherente. Por supuesto, el heno se deshará y desaparecerá gradualmente. Pero, como no estoy haciendo una escultura para venderla, ni al colegio ni a nadie, nunca pasa a ser una propiedad [...]. Mis partículas son todas, más o menos, bienes corrientes porque creo en el uso de los materiales o de la sociedad en una forma en que la sociedad no los usa, mientras que obras como las del arte pop emplean las formas de la sociedad pero las construyen de materiales diferentes.

LW: Una cosa que me gustaría plantear sobre mi pieza es que se podía haber colocado en cualquier parte; todo lo que requería era un área razonablemente plana. La obra podía haber existido en cualquier sitio; estaba en relación con el espacio exterior, por oposición a un espacio exterior *específico*. La obra es lo suficientemente baja para que haya que caminar por encima o a través de ella; no deja de verse permaneciendo de pie o sentado en ella [...]. Trataba de imaginarme qué material podrían manejar fácilmente unos trabajadores no cualificados. Al principio quería emplear alambre de espino, por lo de los disturbios [...]; un sentido de la humanidad equivocado, por decirlo así, me impidió usar alambre de espino. El material se escogió una media hora antes de comprarlo; simplemente estaba disponible, el precio se ajustaba, era lo suficientemente atractivo y no estaba predeterminado en absoluto [...].

Cuando vine a mitad del invierno y yo había hablado de usar una cuadrícula, nos preguntábamos cómo comprar una pulgada cuadrada (6,25 cm²) y en el Yukon las dividieron con cordeles y se podía adquirir uno de esos cuadrados enviando un cupón y una moneda de 25, o lo que fuese.

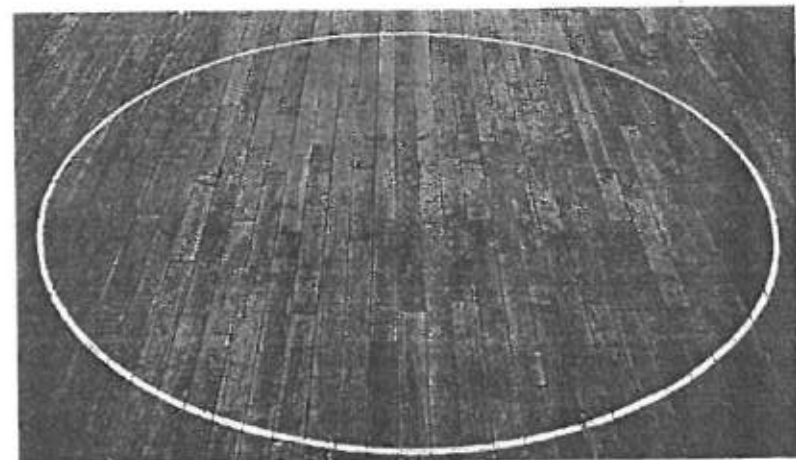
Mayo, Nueva York: el New York Graphic Workshop (Taller gráfico de Nueva York), fundado en el invierno de 1964-1965 para crear los FANDSO (Free Assembleable Nonfunctional Disposable Serial Objects: Objetos Seriales Desechables No funcionales Ensamblables y Gratuitos), envía su *First Class Mail Art Exhibition # 1 (Exposición de arte por correo preferente # 1)*, en dos partes:

1) Las nueve etiquetas adhesivas de Luis Camnitzer inscritas cada una con una obra de arte, como, por ejemplo, «Un horizonte perfectamente circular»; «Una línea recta gruesa que va de aquí al extremo de la habitación a través de

ti»; «Esto es un espejo. Tú eres una frase escrita». 2) La fotografía arrugada de Liliana Porter que hay que arrugar de nuevo al recibirla. La exposición n.º 2 es una hoja de papel de José Castillo con líneas de puntos horizontales y las indicaciones «doblar por aquí».

25 de mayo-22 de junio: Exposición colectiva en la Bykert Gallery, Nueva York, que incluye el *Chalk Circle (Círculo de tiza)* de Ian Wilson, dibujado directamente en el suelo (Rep.).

Language II, Dwan Gallery, Nueva York, 25 de mayo-22 de junio. El tema de la utilización del lenguaje en el arte y del lenguaje como arte en relación con esta exposición lo trata extensamente John Chandler en «The Last Word in Graphic Art» («La última palabra en arte gráfico»), *Art International*, noviembre de 1968: «Hoy parece que el arte es de nuevo aceptado como lenguaje y las cuestiones ahora giran en torno a si este lenguaje ha de ser esotérico o exotérico, y si este lenguaje ha de ser lingual o literal» (véase también Robert White y Gary M. Dault, «Word Art & Art Word», *Artscanada*, junio de 1968).



Ian Wilson, *Chalk Circle (Círculo de tiza)*, 183 cm de diámetro (aprox.), 1968.

«“Where Does the Collision Happen?” John Latham in Conversation with Charles Harrison», *Studio International*, mayo de 1968.

27-28 de mayo, Nueva York: se representa *Relativity's Track*, de Bernar Venet, en la Judson Memorial Church, con la ayuda de los físicos Jack Ullman, Edward Macagno y Martin Krieger, que dan conferencias si-

multáneamente sobre el tema de la relatividad, y también con la ayuda de Stanley Taub, M. D., que da una conferencia con un documental sobre la laringe.

Harrison, Charles, «Barry Flanagan's Sculpture», *Studio International*, mayo de 1968.

16 de junio: en la sección de arte del dominical del *New York Times* aparece como anuncio lo siguiente: IAN WILSON.

0-9, n.º 4, junio. Entre los colaboradores figuran Graham, LeWitt, Perreault y H. Weiner.

Metro, n.º 14 y 15, junio-julio de 1968: Alfieri, Bruno, «Come andare avanti», «La Cultura sconcertata», y Lea Vergine, «Torino '68: Nevrosi e sublimacioni».

Junio-octubre, Rosario, Argentina: el grupo Rosario comienza su «Experimental Art Cycle»; cada artista tiene un periodo de tiempo durante el cual trabaja en el interior o al aire libre; entre las obras descritas en el catálogo figuran las siguientes:

Lia Maisonnave, 17-29 de junio: una habitación vacía con un cuadrado dibujado en el suelo; a cada espectador se le da una hoja que reproduce el cuadrado con indicaciones precisas sobre cómo realizar una obra similar en sus propios hogares, en el exterior o en el interior. «La obra no es el cuadrado que se ha realizado ni los que puedan realizar los espectadores siguiendo las instrucciones que les he dado. Lo importante en esta acción, en este plan, es todo lo que provoca en el espectador».

Noemi Escandell, 15-27 de junio: discurso dado el 20 de junio.

Eduardo Favario, 9-21 de septiembre: el espacio de la exposición está cerrado y el visitante encuentra un cartel que le dice cómo puede seguir el desarrollo de la obra en otra parte de la ciudad.

Graciela Carnevale, 7-19 de octubre: una habitación totalmente vacía en la que se ha cubierto la pared de la ventana para conseguir un ambiente neutro, en la cual se reúne a la gente que ha ido a la inauguración; la puerta se cierra herméticamente, sin que los visitantes sean conscientes de ello. La obra consistía en los accesos y las salidas cerrados, y en las reacciones imprevistas de los visitantes. Después de más de una hora, los «prisioneros» rompieron el cristal de la ventana y «escaparon».

Otros participantes: Boggione, Bortolotti, Elizade, Gatti, Ghilioni, Greiner, Navanjo, Puzzolo, Renzi y Ripa.

Julio: On Kawara comienza, en Brasil, las series «I met» («Encontré a...») y «I went» («Fui a...») (1 de julio 1968-30 de junio de 1969), que consisten en unas listas a máquina de las personas que encuentra cada día y un trazado de sus movimientos. Durante este periodo vivió en Sudamérica, Europa, Japón y Nueva York.

Kawara es uno de los artistas más importantes, y también uno de los más evasivos y aislados, de los que trabajan en esta dirección. En 1966 comenzó una serie inmensa y continua de pinturas de fechas («dates paintings»), pequeños lienzos con la fecha dibujada mediante plantilla, realizados casi diariamente y acompañados de recortes del periódico del día que se guardaban en cuadernos. También realizó una serie de pinturas de localizaciones de lugares, de los que se especificaban los datos de longitud y latitud, una serie continua de postales «I got up at...» («Me levanté a las...») (véase p. 189) y de telegramas (véase p. 260), una obra numérica y el libro One Million Years (Un millón de años) (véase p. 300). La fascinación que ejercen las precisas y obsesivas anotaciones de Kawara acerca de su lugar en el mundo (hora y lugar) implican una especie de autoafirmación de que el artista existe realmente. Al mismo tiempo carecen absolutamente de pathos, estableciendo con su objetividad el aislamiento autoimpuesto que marca su vida y su arte.



Keith Acton, *Liverpool Beach-Burial (Playa de Liverpool: enterramiento)*, 1968.

Junker, Howard, «The New Art: It's Way, Way Out», *Newsweek*, 29 de julio de 1968.

Kaprow, Allan, «The Shape of the Art Environment», *Artforum*, verano de 1968. Comenta el artículo de Morris sobre la antifirma.

Prospekt 68, Kunsthalle, Düsseldorf, 20-29 de septiembre. Organizada por Konrad Fischer y Hans Strelow. El catálogo publicado después de la exposición consiste principalmente en artículos y críticas sobre la muestra, que incluye a los artistas Anselmo, Beuys, Buren, Merz, Morris, Nauman, Panamarenko, Ruthenbeck, Serra y Zorio.

26 de agosto, 1968: Adriaan van Ravesteijn y Geert van Beijeren fundan Art & Project en Amsterdam; el primer boletín-exposición se envió por correo el 16 de septiembre (Charlotte Posenenske).

Septiembre, 1968: Keith Arnatt, *Liverpool Beach-Burial (Playa de Liverpool: enterramiento)* (Rep.):

En 1967 estaba dando un curso de escultura en el Manchester College of Art y conversé con mis alumnos sobre la existencia de un tipo de escultura que yo denominé «situacional». Me refiero con esto a que la atención, en lugar de centrarse en el objeto *en sí mismo*, se podría dirigir a lo que hicimos con un «objeto». El propio contexto se convierte en un factor determinante de lo que se ha hecho. En otras palabras, lo que se convierte en el punto básico de la actividad es revelar un aspecto de un contexto concreto (físico) [...]. Lo importante eran las propias pautas de comportamiento. Tanto el enterramiento en la playa como mi obra de «autoenterramiento» surgieron de ese tipo de consideraciones: se trataba, esencialmente, de «obras de comportamiento».

El enterramiento requirió las siguientes pautas de comportamiento: 1) Elegir un lugar y marcar una línea *recta*. 2) Marcar intervalos de 122 cm; cada marca representaba la posición para cavar de cada uno de los otros cien participantes. 3) Cada participante elegía un lugar en la línea y cavaba su propio agujero. 4) Cuando los agujeros fueron lo suficientemente grandes, los participantes fueron «enterrados» por los no participantes.

26 de septiembre, Amsterdam: Boezem envía mapas y partes diarios del tiempo y un análisis meteorológico titulado «Medium for the Furtherance of Renewed Experiences» («Medio para fomentar experiencias renovadas»).

4 de septiembre 1968, Bradford (Massachusetts), Donald Burgy, *Rock 5* (Rep.):

«Documentación sobre una selección de aspectos físicos de una roca; su localización y sus condiciones espaciotemporales», incluyendo, entre otras cosas: mapas diarios del tiempo (a varios niveles: continental, los Estados Unidos, del área local); fotografías de rayos X; un microscopio electrónico; mapas y fotografías de situación (a varios niveles de resolución: desde satélites, aviones o caminando); análisis espectrográficos; análisis y fotografías petrográficos; datos de peso y densidad, etcétera.

«Esta información abarca en el tiempo desde la etapa geológica hasta el momento presente y, en cuanto a tamaño de la materia, de lo continental a lo atómico». En obras posteriores, Burgy documentó lo siguiente: a sí mismo (todos los datos físicos reunidos mediante una diversidad de cuestionarios llevados a cabo durante una estancia voluntaria en el hospital; enero de 1969); un embarazo y un nacimiento (marzo de 1969); realizó un test de detección de mentiras con otro artista (Douglas Huebler) en el que la información hacía referencia en parte a la «vida» y en parte al «arte» (marzo de 1969).

Buren, Daniel, «Is Teaching Art Necessary?» («¿Es necesario enseñar arte?») (de junio de 1968), *Galerie des Arts*, septiembre de 1968. Una parte del texto dice lo siguiente:

La oposición a la tradición, etc. tiene ya sus raíces en el siglo XIX (por no remontarnos muy atrás en el tiempo). Desde entonces, no obstante, se han creado y sucedido tantas tradiciones, tantos academicismos, tantos nuevos tabús y nuevas escuelas...!

¿Por qué? Porque todos estos fenómenos contra los que lucha el artista son sólo epifenómenos o, más exactamente, no son sino superestructuras en comparación con la base que condiciona el arte y que constituye el arte. Y el arte ha cambiado cien veces, si no más, de tradición, de academicismo, de tabú, de



Donald Burgy, de *Rock Series n.º 1* (Serie Roca n.º 1), 1968.

escuela, etc., porque todo lo que está en la superficie tiene la vocación de ser cambiado sin cesar, y, si no se toca el fondo, nada cambia, obviamente, de manera fundamental.

Es así como evoluciona el arte y es así como existe una historia del arte. El artista se opone al caballete pintando una superficie demasiado grande para que la soporte un caballete; después se opone al caballete y a la superficie muy grande haciendo una tela más un objeto; luego un objeto, luego el objeto por hacer se dirige al objeto hecho, luego a un objeto móvil o intransportable, etc. Esto es sólo un ejemplo, pero quiere demostrar que, si es posible una oposición, ésta no puede ser formal, no puede más que ser fundamental, al nivel del arte y no de la forma que se dará al arte.

El artista, en relación al arte, quiere que evolucione. *En lo relativo al arte, el artista es reformista, no revolucionario.*

La diferencia entre el arte y el mundo, entre el arte y el ser, es que el mundo y el ser se perciben en los hechos (físicos, emocionales, intelectuales) reales y el arte visualiza esa realidad.

Si se trata de la visión del mundo del artista, ésta puede ser una verdadera toma de conciencia de la realidad. Pero, si se trata del producto, del arte —es decir, de la cosa que ve el consumidor— es entonces una realidad fijada y arbitraria lo que se propone, la realidad deformada por el individuo que, queriendo expresar su propia visión del mundo, deja de expresar lo real para hacer de ello una ilusión de realidad.

El artista lleva a cabo entonces su tarea dictatorial. Impone, pura y simplemente, al consumidor su visión del mundo (que es, en el producto del consumidor, la ilusión del mundo y del ser). Y, como se encuentra que es el único que sabe expresarla, se le toma como guía; es como cada uno elige a su maestro. Es más, admitiendo que el arte fuera ilustrado —como se dice de un déspota— ¿qué tipo de diálogo podría entablarse si la base del discurso es falsa? Es un diálogo de ilusionistas. Por tanto, ¿qué realidad se podría descubrir a través del arte si el arte es falso y desde el principio encamina el pensamiento del espectador en una dirección falsa que es la de la aprehensión del mundo por el arte? Siempre será igual mientras el arte sólo se acerque a lo real en lugar de ser realidad en sí.

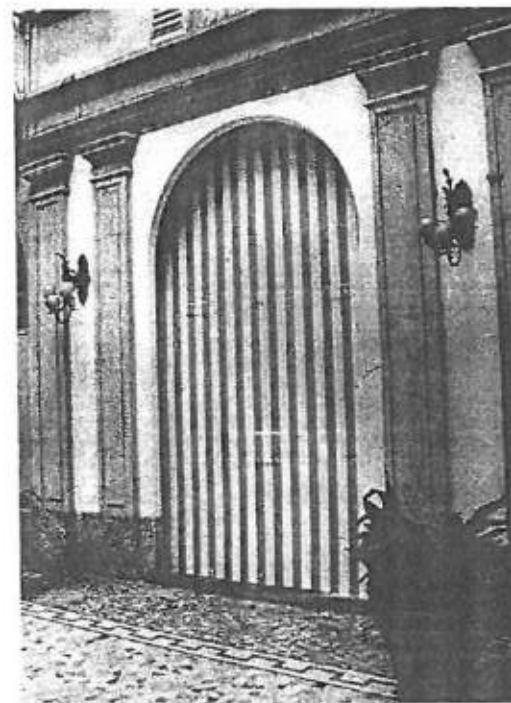
En concreto, tal como están las cosas hoy día, el papel del artista no es de mucha trascendencia. Produce para una minoría burguesa con formación cultural. Conscientemente o no, juega el papel de la burguesía, que es su público, y la burguesía, en reciprocidad, acepta de entrada el producto propuesto por su artista-productor. Incluso le gusta especialmente el llamado arte subversivo (mental o políticamente), no sólo para tener la conciencia tranquila, sino porque saborea la «revolución» cuando cuelga «alineada» en las galerías o bien dispuesta en sus apartamentos.

Tomemos pues, como hipótesis de trabajo, que es necesario cambiar radicalmente el circuito «impuesto» hasta ahora al producto artístico, con objeto de

encontrar un nuevo público, otros consumidores, aquellos incluso que no tienen derecho a la «cultura». Esto querría decir, por ejemplo, hacer exposiciones de arte en las fábricas.

Es llegado este punto cuando se revelará de forma aguda el verdadero papel nefasto del artista. Al sistema no le da miedo ver el arte en las fábricas. Al contrario. La empresa de la alienación quedará acabada cuando «cualquiera» pueda participar en la cultura. Porque la cultura, y el arte, tal como se conciben en la actualidad, son, desde luego, el elemento más alienante. Porque aquí encontramos la virtud política e, incluso, intelectual del arte: *la distracción*. El arte que es sólo ilusión, ilusión de lo real, es necesariamente distracción de lo real, falso mundo, falsa apariencia de sí mismo. «El arte es la venda que se coloca sobre los ojos del espectador y no le permite volverse sobre la realidad, la suya o la del mundo» (Michael Claura).

En estas condiciones, el arte en la fábrica tendrá como resultado positivo hacer el entorno de trabajo más agradable, ni más ni menos. Llevado al extremo, esto creará batallas estéticas donde, de lo contrario, podrían surgir voluntades revolucionarias.



Daniel Buren, foto-recuerdo de la obra realizada en la Galerie Apollinaire, Milán, octubre de 1968, bandas verticales blancas y verdes pegadas sobre la puerta de la galería, sellándola y «cerrando», por tanto, la «exposición».



Alighiero Boetti, *Twins*
(*Gemelos*), 1968.

El arte es la válvula de seguridad de nuestros sistemas represivos. Mientras exista y, más aún, cuanto más prevalezca, el arte se convertirá en la máscara de distracción del sistema. Y un sistema no tiene nada que temer mientras su realidad esté enmascarada o mientras sus contradicciones permanezcan ocultas.

El arte es inevitablemente un aliado del poder. Esto todavía no se sabía a principios de siglo, cuando se cerraban las exposiciones de los impresionistas y los fauves. Pero hoy es tan obvio que se envían 5.000 policías para defender una biennial de arte de vanguardia.

El artista, si quiere trabajar para la construcción de una nueva sociedad, debe comenzar por enfrentarse a los fundamentos del arte y asumir su total ruptura con el mismo. Si no, será la próxima revolución la que se encargue en su lugar.

El arte es el más bello ornamento de la sociedad tal como es hoy y no el signo premonitorio de una sociedad tal como debería ser, eso nunca.

¿Cómo puede un artista enfrentarse a la sociedad cuando su arte, todo arte, «pertenece» objetivamente a esa sociedad?

Él cree, ¡ay!, en el mito del arte revolucionario.

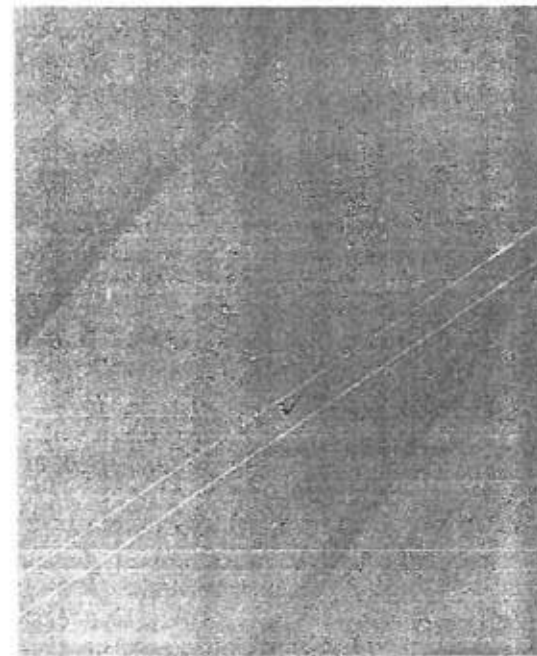
Pero el arte es objetivamente reaccionario.

Walter de Maria: *50 M³ (1,600 Cubic Feet) Level Dirt/The Land Show: Pure Dirt/Pure Earth/Pure Land* (Nivel de tierra de 50 m³ -1.600 pies cúbicos- /La

exposición de la tierra: tierra pura/suelo puro) de Galerie Heiner Friedrich, Munich, 28 de septiembre-12 de octubre de 1968. En mayo de 1960, de Maria escribió «Art Yard» («Pabellón de arte»), publicado en la *Anthology* de Young-MacLow (1963). Algunos extractos:

He estado pensando en un pabellón de arte que me gustaría construir. Sería una especie de gran agujero en la tierra. De hecho, al principio no sería un agujero. Tendría que excavarse. La excavación del agujero sería parte del arte. Se construirían lujosas tribunas para que se sentaran los espectadores y amantes del arte.

Vendrían a la construcción del pabellón con esmoquin y ropas que les hicieran conscientes de la significación del acontecimiento que iban a ver. Después, pasaría delante de la tribuna de la gente un maravilloso desfile de excavadoras. A continuación, las excavadoras comenzarían a excavar. Se oirían pequeñas explosiones. Qué arte tan fantástico se produciría. Gente sin experiencia, como La Monte Young, conduciría las excavadoras. Ahora no es fácil predecir lo que podría suceder (es difícil explicar el arte). Conforme se fuera ahondando el pabellón y creciera su importancia, la gente entraría dentro, cogería palas, haría su parte, esquivaría las explosiones. Ésta se podría considerar la primera danza llena de significado. La gente gritaría: «¡Aparta esa excava-

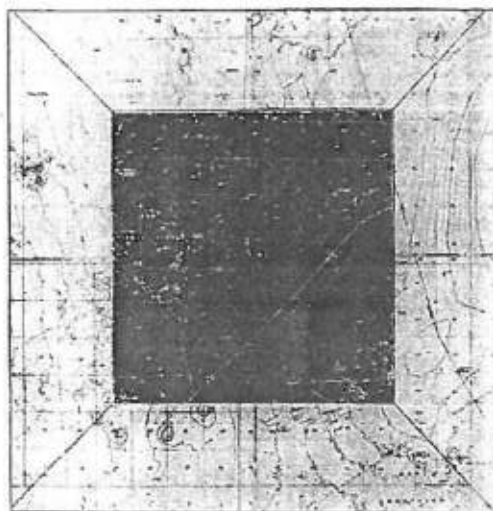


Walter de Maria, *Mile-Long Chalk Drawing* (Dibujo de una milla de longitud), dos líneas paralelas de yeso, separadas 3,60 m, desierto de Mojave (California), 1968. Por cortesía de la Dwan Gallery, Nueva York.

dora de mi niño!» Las excavadoras estarían construyendo estupendos montones de tierra todo alrededor. Sonidos, palabras, música, poesía (¿soy demasiado concreto?, ¿optimista?) [...]

Simplemente he estado pensando sobre ese maravilloso arte; ahora lo están matando en mi mente. ¿No hay nada seguro? Quizá piensen que no hablaba en serio. Sí lo hago. Y si este papel cayera en manos de algún propietario de una constructora que estuviera interesado en promocionar el arte y mis ideas, por favor, que se ponga en contacto conmigo inmediatamente. Igualmente, si hay alguien que posea unas hectáreas de tierra —preferiblemente en alguna gran ciudad [...] porque el arte [...] prospera allí— que no lo dude.

En 1962 de Maria proyectó una serie de «obras en el desierto», algunas de las cuales se ejecutaron en 1968: 1) Nevada, Estados Unidos: Two Parallel Lines: dos líneas de yeso, con una separación de 3,6 m, corren paralelas a lo largo de una milla por el desierto (Rep.); 2) Three-Continet Project (Proyecto para tres continentes): cuadrado, en un desierto de los Estados Unidos, línea horizontal en el Sáhara, línea vertical en la India. «Cuando todas estas líneas estén fotografiadas desde el aire, las fotos se colocarán una encima de otra y la imagen revelará una cruz dentro de un cuadrado. Se necesitan tres continentes para realizar esta imagen, que se podrían fotografiar en un día mediante satélite.» Para Landart se realizó un proyecto parecido (abril de 1969, véase infra): una película titulada Two Lines Three Circles on the Desert (Dos líneas tres círculos en el desierto), llevado a cabo en el desierto de Mojave en marzo de 1969. Las líneas se dibujaron en el desierto y los círculos los proporcionó el movimiento de la cámara.



Robert Smithson, *Map for a double Nonsite (Mapa de un no-lugar doble)*, 1968.

Smithson, Robert, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», *Artforum*, septiembre de 1968:

La superficie de la tierra y las ficciones de la mente tienen un modo de desintegrarse en las regiones discretas del arte [...]. La propia mente y la tierra están en un constante estado de erosión: los ríos mentales desgastan orillas abstractas, las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamiento, las ideas se descomponen en piedras de desconocimiento y cristalizaciones conceptuales se deshacen formando depósitos de razón más física. Este magma geológico tiene una gran capacidad de movimiento en el sentido más físico. El movimiento es imperceptible, pero aplasta el paisaje de la lógica bajo ensueños glaciares. Este lento fluir le hace a uno consciente de la turbieza del pensamiento. Asientos, deslizamientos de detritos, avalanchas, todo tiene lugar dentro de los resquebrajados límites del cerebro. El cuerpo entero es atraído hacia el sedimento cerebral, donde las partículas y los fragmentos se manifiestan como una conciencia sólida. Un mundo fracturado y decolorado rodea al artista. Organizar toda esa maraña de corrosión en estructuras, compartimentos y subdivisiones es un proceso estético que apenas se ha tratado [...].

Observa cualquier palabra durante el tiempo suficiente y la verás abrirse en una serie de fallas, convertirse en un terreno de partículas que contienen cada una su propio vacío. Este inquietante lenguaje de fragmentación no ofrece fácil solución formal; las certezas del discurso didáctico son arrojadas hacia la erosión del discurso poético.

Alloway, Lawrence, «Christo and the New Scale», *Art International*, septiembre de 1968.

Burnham, Jack, «Systems Aesthetics», *Artforum*, septiembre de 1968.

22 de septiembre, Frankfurt: Timm Ulrichs reivindica como obra de arte un eclipse total de sol; también quita una parte de la capa exterior de estuco de una casa descubrir los ladrillos.

Brown, Gordon, «The De-materilization of the Object», *Arts*, septiembre-octubre de 1968.

Calvesi, Maurizio, «Lo Spacio, La Vita e L'Azione», *L'Espresso*, Roma, 15 de septiembre de 1968.

Earthworks, Dwan Gallery, Nueva York, 5-30 de octubre. Incluye a los artistas André, de Maria, Heizer, Morris, Oldenburg, Oppenheim, LeWitt, Smithson y Kaltenbach, y el *Earth Mound (Montón de tierra)* (1955) de Herbert Bayer, «un proyecto de jardín esculpido». Crítica de John Perreault en *Village Voice*, 17 de octubre.

Anti-form, John Gibson Gallery, Nueva York, octubre-7 de noviembre de 1968. Artistas: Hesse (Rep.), Panamerenko, Ryman, Serra, Saret, Sonnier y Tuttle.

4-6 de octubre, Amalfi: *Arte Povera piu azione povere*. Organizada por Germano Celant con ocasión de «Rassegna di Amalfi 3» del Centro Studi Colautti di Salerno. Tres días de acciones y obras colectivas por parte de artistas y escritores, entre otros, Boetti, Dibbets, Gilardi, Long, Mario y Marisa Merz, Prini, Trini, Celant, van Elk y Zorio. Publicado como *Rassegna di Amalfi 3*, Salerno, Rumma Editore, 1969. Véase también Tommaso Trini, «Rapporto da Amalfi», *Domus*, n.º 468, noviembre de 1968.

André, Städtisches Museum, Mönchengladbach, 18 de octubre-15 de diciembre de 1968. Caja-catálogo que contiene una autoentrevista y varios «mantos» alargados.

Octubre, Nueva York: Sol LeWitt realiza el primer dibujo serial a lápiz realizado directamente sobre la pared (temporal) para la exposición *Art for Peace* en la Paula Cooper Gallery.

Douglas Huebler, *The Windham Piece*, exposición que consiste en hacer una obra, en un día, en el Windham College, Putney (Vermont), el día 23 de octubre de 1968: un «proyecto de escultura para un lugar específico» en el que se dibujó sobre el mapa del área un hexágono y los puntos se fotografiaron. La «exposición» en el College consistía en las fotografías y algunas muestras de tierra de cada uno de los puntos.

Hutchinson, Peter, «Science-Fiction: An Aesthetic for Science», *Art International*, octubre de 1968.



Eva Hesse, *Sequel* (Resultado), lámina de litex, 76 x 81 cm; bolas: 6 cm de diámetro, 1967-1968. Por cortesía de Fourcade-Droll, Inc., Nueva York.



John Baldessari, *Everything is Purged...* (De esta pintura se ha expurgado todo salvo el arte, ninguna idea participa en esta obra), 150 x 103 cm, 1966-1967.

John Baldessari, Molly Barnes Gallery, Los Ángeles, octubre de 1968. Pinturas ejecutadas por un pintor de señales que contienen sólo palabras (Rep.), como, por ejemplo, *A painting that is its own documentation* (Una pintura que es su propia documentación) y *Painting for Kubler...* (Pintura para Kubler: Esta pintura debe su existencia a pinturas anteriores. Si le gusta esta solución, no debe frenar su aceptación de invenciones anteriores. Para lograr esta postura, deben volver a pensarse las ideas de la pintura anterior con el fin de trascender las obras anteriores. Para que le guste esta pintura debe comprender el trabajo anterior. En última instancia esta obra formará una amalgama con el cuerpo de conocimientos existentes).

En la muestra se incluyen también pinturas que son fotografías de lugares de National City con direcciones como texto, textos tomados de libros de arte con fotos anejas y «pinturas narrativas» sólo con textos como, por ejemplo, *Plano medio de muchacha al lado de un geranio (vista borrosa)*, acaba de regarlo - examina la planta a ver si muestra alguna señal de crecimiento - encuentra un pequeño testimonio - sonríe - una parte está decaída - le pasa los dedos por encima - levanta la mano sobre la planta en un gesto de animarla a que crezca.

Museumjournaal (Amsterdam), ser. 13, n.º 4, 1968. Incluye «Microemotive Art» («Arte microemotivo») de Piero Gilardi y el texto de Robert

H. F. Hartzema sobre Dibbets. El texto de Gilardi, traducido como «Primary Energy and the Microemotive Artists» («La energía primaria y los artistas microemotivos»), apareció en *Arts*, septiembre-octubre de 1968.

Bonfiglio, Pietro (ed.), *La Povertà dell'arte*, Bolonia, Edizione Galleria de Foscherari, octubre de 1968. Conjunto de escritos en reacción a los textos originales de Germano Celant sobre arte povera, muchos de los cuales se publicaron primero en catálogos y revistas. Colaboran Apollonio, Arcangeli, Barilli, Bonfiglio, Bonito Oliva, Calvesi, Celant, Del Guercio, de Marchis, Fagiolo, Gottuso y Pignotti. Más escritos sobre el tema en la bibliografía del libro y en el catálogo de Celant (1969, 1979).

Burgin, Victor, «Art-Society System», *Control*, n.º 4, 1968.

Robho, n.º 4, otoño 1968. Jean Clay, «Art Sauvage: La fin de galleries»; «Lygia Clark: Fusion Généralisée». Declaración de Jan Dibbets:

Dejé de pintar en 1967. Antes había hecho *assemblages* de lienzos monocromos. En abril de 1967 realicé mi último *assemblage*, una superposición de lienzos blancos titulada «Mi última pintura». En septiembre, en Frankfurt, presenté una exposición de agua. En el suelo de la galería se habían abierto surcos de un metro de longitud a intervalos regulares. Simultáneamente comencé mis «perspectivas corregidas»: una elipse que, vista desde la entrada de un jardín, parecía un círculo fuera de equilibrio en relación con el suelo. Trabajé con todo tipo de perspectivas. Deben verse desde un punto concreto. Algunas se hicieron a lo largo de unas vías de tren y el espectador podía verlas desde su asiento al pasar.

Realicé la mayoría de estos trabajos con materiales efímeros: arena, hierba, etc. Son demostraciones. No las hago para conservarlas, sino para obtener las fotografías. La obra de arte es la foto. Cualquiera puede reproducir mi obra.

En el reciente congreso de Amalfi (octubre de 1968), coloqué ocho palos en el agua, 20 centímetros por debajo de la superficie del mar. Desde donde estábamos -50 metros más arriba- se veían los palos oscilar en el agua; en eso consistía la obra.

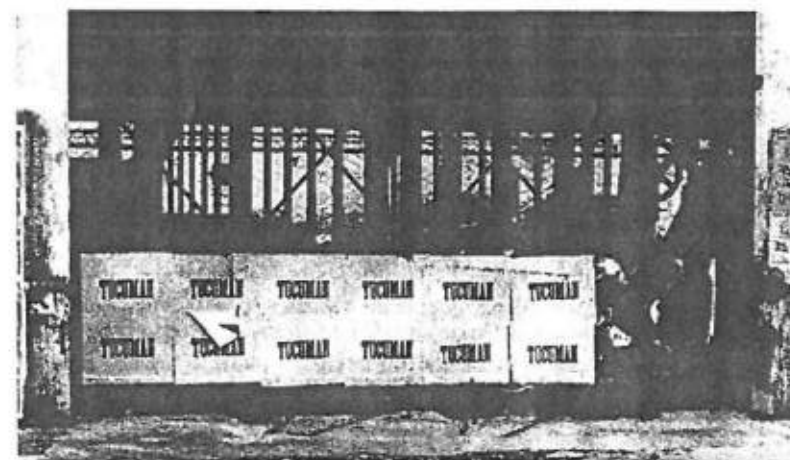
En estos momentos estoy preparando una transmisión para la televisión de Berlín. La gente tendrá a Dibbets en su casa durante cinco minutos. La obra consiste en un tractor que, mediante surcos, construye la forma de un trapecio, el cual, visto con una corrección de perspectiva, encajará perfectamente en el marco rectangular de la pantalla del televisor.

Mis obras no se hacen exactamente para que se vean. Hay algo más; por tanto, producen el sentimiento fugaz de que algo no está bien en el paisaje.

¿Vender mi obra? Vender no es parte del arte. Quizás haya gente lo suficientemente idiota para comprar lo que podrían hacer ellos mismos. Peor para ellos.

Noviembre. Tucumán, Argentina: el grupo de artistas Rosario emprende la organización de una exposición «política» junto con los sindicatos (CGT) para protestar por las condiciones de los trabajadores en Tucumán, al noroeste de Argentina (Rep.).

17 de noviembre, Nueva York: *Tiny Events (Acontecimientos diminutos)*, acto organizado por Hannah Weiner en el Longview Country Club (anejo al Max's Kansas City) en el que artistas y poetas realizaron acciones o representaciones cortas. Entre ellos, Acconci, Costa, Giorno, Perreault, Schjeldahl y Weiner.



Grupo Rosario, Argentina, Tucumán, primera fase de la campaña publicitaria, 1968.

Barthelme, Frederick, *The Complex Figure-Ground Issue as Dealt with by the Young Artists David Frame (El complejo tema figura/fondo tal como lo trata el joven artista David Frame)*, firmada y fechada en la parte posterior. Noviembre de 1958 (folleto de 35 pp. con la misma foto y título).

Noviembre, Nueva York: L. R. Lippard recibe un grupo de obras fotográficas temporales de «James Robert Steelrails», con fechas de noviembre de 1958 y de noviembre de 1968; tras recibir más textos y arte, además de algunas llamadas telefónicas misteriosas, se identifica al artista como Frederick Barthelme. Algunos extractos:

No estoy de acuerdo con la idea de que, por poner algo en un contexto de uno admita estar haciendo... Es natural invitar a que vean la obra a aquellas personas a las que es más probable que les interese.

El que he hecho recientemente se basa en el deseo de llevar literalmente (y en ese sentido, transmitir o comunicar potencialmente) cierta información. El y la información son interdependientes.

La información es, por elección, poco importante, tanto en el sentido formal del , tal como se ha señalado en otra página, como de hecho. Al mismo tiempo, la información no es trivial. Tiene una cualidad de *regularidad* que me parece apropiada. En conjunto, la obra no puede calificarse de a causa del fracaso de la información para «eliminarse a sí misma», ni puede tildarse de malo al ser tan fuerte la postura formal.

No me gusta la palabra . No me gusta el cuerpo de trabajo definido por la palabra . Lo que me gusta es la idea de *producción*. Produzco con el fin de pasar el tiempo.

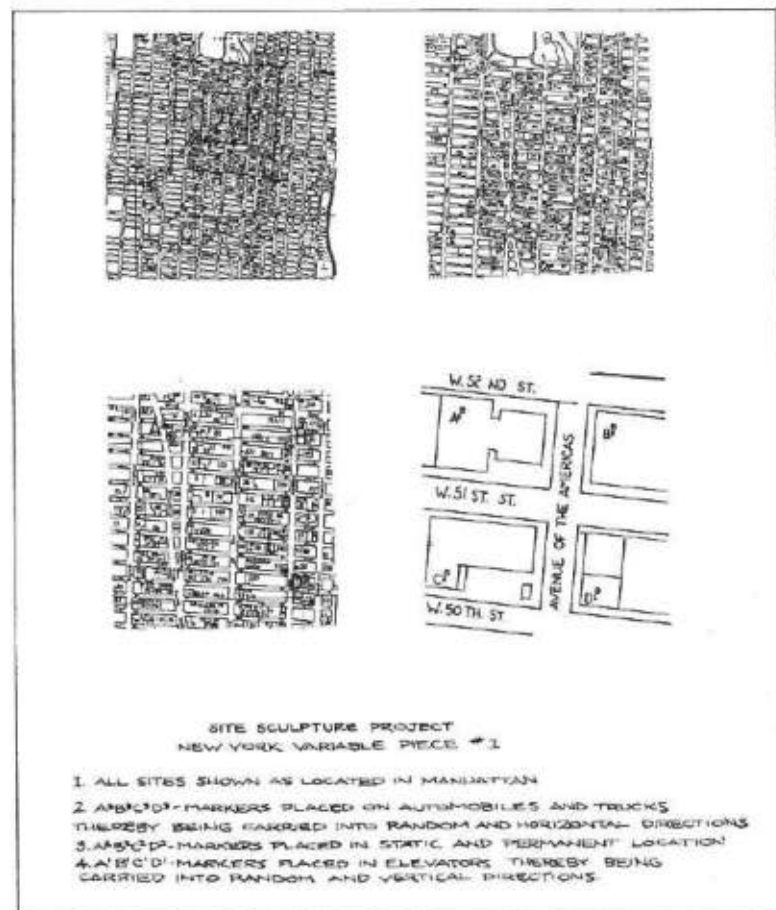
Cada vez que desarrollo un sistema como éste (en el que digo que *toda* obra futura, o incluso presente, tendrá tal o cual formato), siento que es importante destruir el sistema casi en seguida. La destrucción no inutiliza el sistema, sólo cambia su aspecto. Pone en evidencia el hecho de que, pasada la mitad del siglo XX, sólo es posible hablar en serio a medias. En consecuencia he firmado y vuelto a fechar una de las obras incluidas aquí.

En la medida que la información visual y literaria de cada página puede quitarse de la propia hoja de presentación, esa información puede denominarse «tema».

Existe el peligro de que se llegue a ver la información en tales términos que susciten la crítica de que «la presentación está por delante del ». Puesto que no se pretende que la información funcione como , sino como una *imagen unitaria de diferenciación*, lo que se puede decir de cualquier señal, sugiero que esos términos convencionales de la historia del no son relevantes. Al mismo tiempo, la propia presentación, incluyendo cualquier señal y formato, es, en idea, la sustancia del en esos mismos términos convencionales. Simplemente, la idea y la presentación de la obra en la forma en que se presenta incluye el .

Douglas Huebler: November, 1968, Nueva York, Seth Siegelau. Catálogo de la primera exposición que existió únicamente en forma de catálogo, en el que aparece la obra junto con su documentación (Rep.).

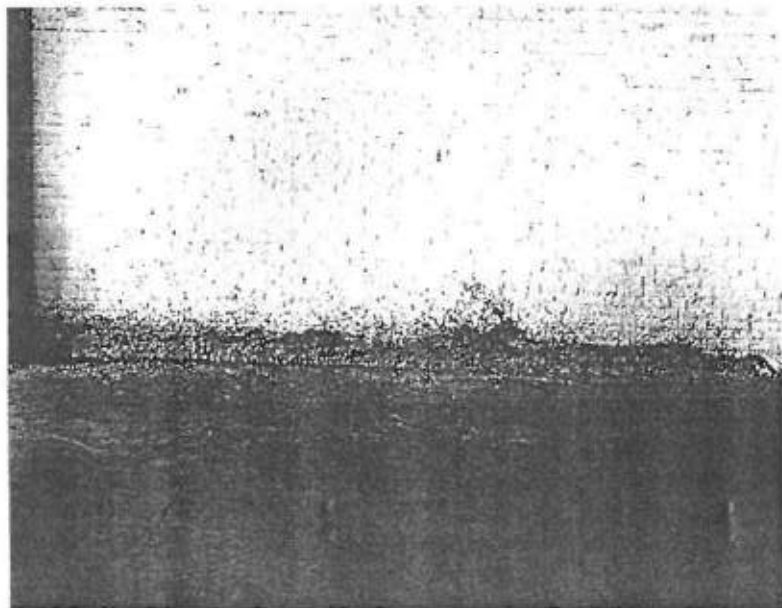
Estaba tratando de definir mis propias razones de haber hecho algunas de las primeras cosas que hice, las esculturas de lugar específico, los hexágonos o círculos puestos sobre un mapa. Bob Barry dijo: ¿por qué no pones simplemente un punto en el mapa?, ¿por qué los unes con líneas? Yo dije que así podían interpretarse como algo distinto al resto de lo que se ve en un mapa. Sólo es una convención. Podía haber sido un círculo o cualquier otra cosa. Todo lo que hacía era crear una relación similar con un lugar transferido conceptualmente. No hay ni interior ni exterior. Son pequeños puntos descritos en un mapa, descritos por medio del lenguaje, con el que se expresa lo que represen-



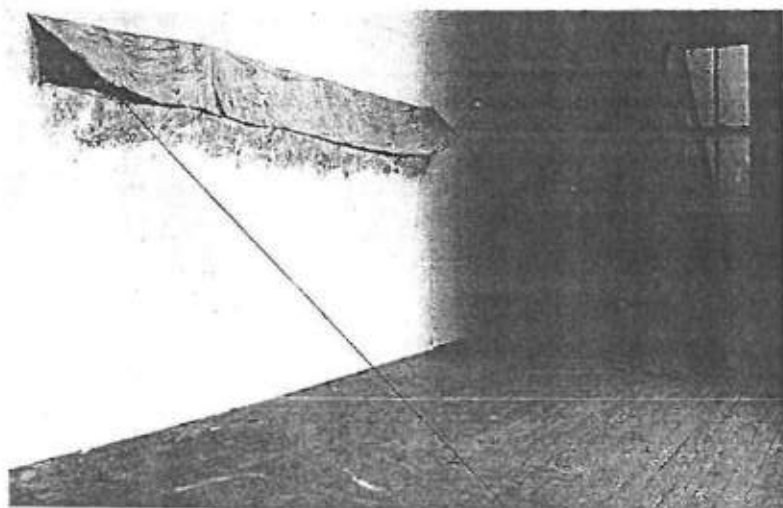
Douglas Huebler, Nueva York, 1968.

tan, aunque físicamente, por supuesto, allí no había nada. No hay nada que percibir mediante la experiencia normal. Para mí era una ironía que la experiencia de la naturaleza estuviera sujeta a convenciones. Cogimos un pedazo y le pusimos un marco alrededor y el marco puede ser como el marco de esas pinturas o puede ser el lenguaje, o el marco pueden ser documentos (Huebler, 31 marzo de 1970, conferencia en el NSCAD, Halifax).

42° Parallel (Paralelo 42°). 11 resguardos de certificados postales (remitente); 10 resguardos de certificados postales (destinatario); 3.040 nullas (aproximadamente). Los 14 lugares (designados de la «A» a la «N») son ciudades situadas,

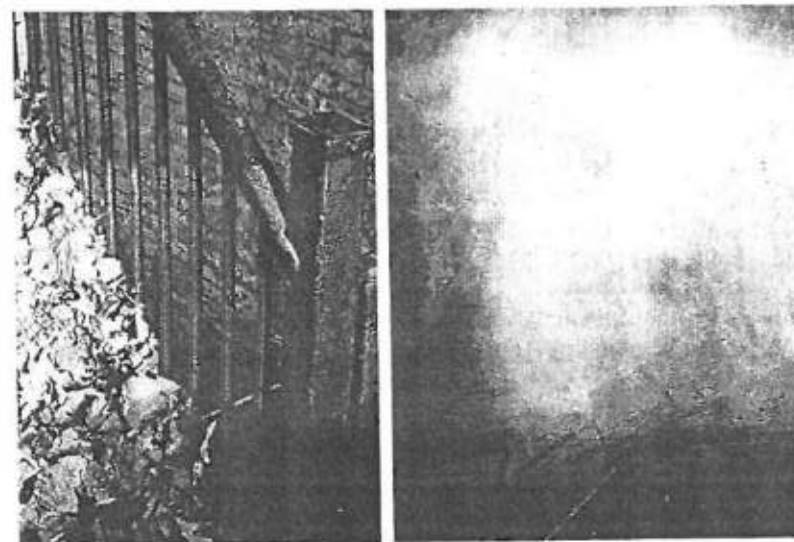


Arriba: Richard Serra, *Splashing (Solpicadura)*, plomo fundido, Nueva York, 1968. Por cortesía de la Leo Castelli Gallery, Nueva York. *Abajo:* Keith Sonnier, *Master (Mestizo)*, lútex, borra y cordel de 3,60 m de largo, 1969. Por cortesía de la Leo Castelli Gallery, Nueva York.



Junker, Howard, «The New Sculpture: Getting Down to the Nitty Gritty», *Saturday Evening Post*, 2 de noviembre de 1968.

Nine at Leo Castelli (Nueve en la Leo Castelli), exposición organizada por Robert Morris en el almacén de la galería de Leo Castelli, diciembre de 1968. Artistas: Anselmo, Bollinger, Hesse, Kaltenbach, Nauman, Saret, Serra (Rep.), Sonnier (Rep.) y Zorio. Críticas: Max Kozloff, «9 in a Warehouse: An Attack on the Status of the Object», *Artforum*, febrero de 1969; Grégoire Müller, «Robert Morris Presents Anti-Form», *Arts*, febrero de 1969; Philip Leider, «The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris», *The New York Times*, 22 de diciembre de 1968.



Izquierda: Rafael Ferrer, *Staircase-3 Landings-Leaves (Escalera-3 rellenos-hojas)*, en la caja de la escalera del almacén de la galería de Leo Castelli, diciembre de 1968. *Derecha:* Hans Haacke, *Wind in Water (Mist) [Viento en agua (Nebolina)]*, Nueva York, 1968.

4 de diciembre, Nueva York: La obra *Three Leaf Pieces (Obras de tres hojas)*, de Rafael Ferrer, aparece inesperadamente en la escalera durante la inauguración de la exposición en el almacén de Castelli (Rep.), en el ascensor del edificio en el n.º 29 oeste de la calle 57, donde está situada la Dwan Gallery, y en la misma galería de Leo Castelli en la calle 77 este.

Creo que en mi obra, empezando por *Three Leaf Pieces* del año 1968 y las obras de hielo y grasa en el Whitney [la exposición Anti-Ilusión], las restricciones de tiempo se convierten en un factor de energía en la toma de decisión [...].

Prefiero eliminar cuanto pueda mi actuación. De esta forma, la grasa, el hielo, las hojas y la mayoría de estos materiales, que tienden a tener vida propia, continúan reaccionando después de haberles hecho algo. Esto elimina el interés en la actuación (Catálogo de Ferrer, Institute of Contemporary Art, Filadelfia, 1971).

Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner (The Xerox Book), Seth Siegelau, John Wendler, Nueva York, diciembre de 1968. A cada artista se le adjudicaron 25 páginas para hacer una obra empleando, más o menos, la fotocopia como medio.

Series Photographs, School of Visual Arts Gallery, Nueva York, 3 de diciembre-enero de 1969. Graham, LeWitt, Muybridge, Nauman, Ruscha, Smithson y otros.

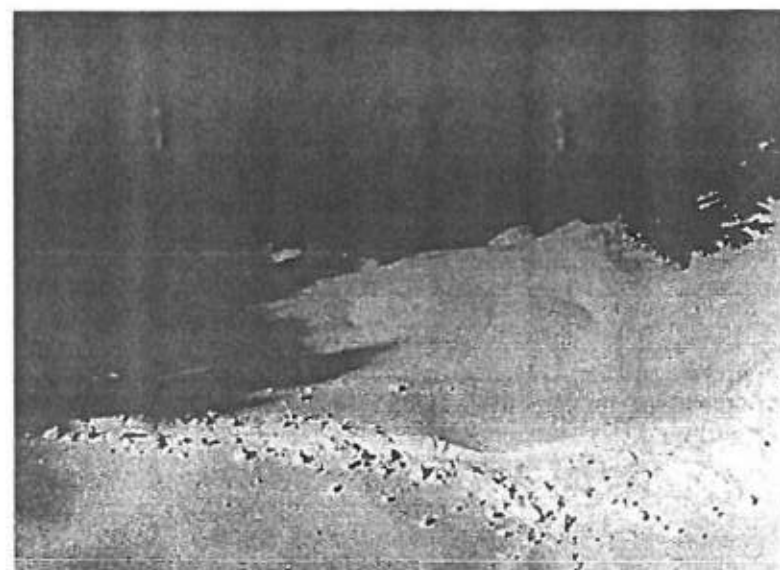
Diciembre, Palermo: Buren y Toroni participan en el Festival de Palermo, mostrando sus obras en el interior y en el exterior, en el suelo, en la tierra y en las paredes. Después distribuyen una octavilla diciendo que todo el arte en el mundo es «reaccionario» y las autoridades cierran su sala.

14-15 de diciembre: Hans Haacke muestra la obra *Wind in Water* (Viento en el agua) en el tejado de su estudio. Un día consiste simplemente en nieve no tocada; otro día, en niebla artificial (Rep.).

Bourdon, David, «Walter de Maria: The Singular Experience», *Art International*, diciembre de 1968.



Dennis Oppenheim, detalle de *Time Line* (Huso horario), 3 millas de longitud a lo largo del río Saint John helado, cerca de Fort Kent, Maine, en la frontera entre los Estados Unidos y Canadá, 1968.



N. E. Thing Co., Departamento de proyectos, Proyectos ecológicos, *Right 90° Parallel Turn*, giro de 3 m en 15 cm de nieve en polvo, Mt. Seymour (British Columbia, Canadá), 1968.

Alloway, Lawrence, «The Expanding and Disappearing Work of Art» («La obra de arte que se expande y desaparece»), conferencia dada el 7 de diciembre de 1968 en las Parke-Bernet Galleries de Nueva York y repetida en el Canal 13 de la televisión; publicada en *Auction*, octubre de 1969.

Tillim, Sidney, «Earthworks and the New Picturesque», *Artforum*, diciembre de 1968.

Durante el año 1968 Stephen Kaltenbach realiza tres Cápsulas del Tiempo (véase pp. 136-138) y ocho placas de bronce para aceras (Hueso, Sangre, Carne, Piel).

Durante el año 1968 Dennis Oppenheim realiza numerosas obras al aire libre, incluyendo varios proyectos sobre la nieve en el norte del Maine (Rep.; véase también pp. 265-266), y Iain Baxter (la N. E. Thing Company) realiza obras sobre nieve en la costa oeste de Canadá (pasos de lado, marcas de esquiar, nieve sobre marco) (Rep.).

Noviembre de 1968, Vancouver: ACT (Acto) y ART (Arte) de la N. E. Thing Company, fotografías acompañadas de certificados timbrados de aprobación (afirmación) o de rechazo:

Todo el mundo debe reconocer y anotar para la posteridad que el ACT #0000 (un ejemplo algo grandioso: la cumbre glaciar Coldtown, N. W. T. Canadá) el día — de — de 19— ha cumplido los estrictos requisitos de sensibilidad establecidos por la N. E. Thing Co. Sea por la presente, de ahora en adelante, elevado eternamente al reino de los Objetos Declarados Estéticos (*Aesthetically Claimed Things*). De ahora en adelante será reconocido como un ACT. La N. E. Thing Co. se reserva el derecho de rehacer o duplicar cualquier ACT como un futuro proyecto.

Todo el mundo debe reconocer y anotar para la posteridad que el ART #0000 (un ejemplo algo inferior: una pintura de John Doe, «Summertime», 1955), el día — de — de 19— no ha cumplido los estrictos requisitos de sensibilidad establecidos por la N. E. Thing Co. Sea por la presente, de ahora en adelante, condenado eternamente al rango y categoría de los Objetos Declarados Antiestéticos (*Aesthetically Rejected Things*). De ahora en adelante será reconocido como ART.

Se nos ocurrió que Duchamp trató durante toda su vida de encontrar un objeto antiestético sin conseguirlo, porque todos los objetos se vuelven buenos con el tiempo, con las condiciones sociales y culturales, etc. Por eso todos sus *ready-mades* son ACTOS de la N. E. Thing Co. [...]. Mientras que, por otra par-

te, nuestro Departamento de Investigación, en cooperación con el Departamento de Arte, ha llegado a hacer el importante descubrimiento siguiente: que un objeto estético que no cumple los estrictos requisitos de sensibilidad visual de la N. E. Thing Co. se le denomina ARTE porque está dentro de lo que se llama ARTE, lo cual no le ocurre a un objeto de cuarta fila (carta de la NETCo. a L. R. L., noviembre de 1968).

*Cuando visité Vancouver en febrero de 1968 y conocí a Iain y Elaine (ahora Ingrid), me sorprendió de nuevo el fenómeno de que ciertas ideas «flotaban en el aire». Las ideas de la NETCo. sobre exposiciones de objetos no artísticos, exposiciones artísticas sin objetos, experiencias visuales imaginarias o sobre proyectos fotográficos (aprovechándose del aislamiento de los artistas respecto a Nueva York y de la dependencia «provinciana» de la reproducción, más que basándose en experiencias de primera mano) coincidían a menudo, punto por punto, con los proyectos no publicados en fase de planificación que habla en esos momentos en Nueva York y en Europa, con los que los Baxter no podían estar familiarizados. Naturalmente, los puntos de partida eran los mismos (Morris, Nauman, Ruscha, etc.), pero la aparición espontánea de obras similares totalmente desconocidas por los artistas puede explicarse sólo como una energía generada por estas fuentes y por el arte sin ninguna relación con ellos contra el que estaban reaccionando en común todos los «artistas conceptuales» en potencia (texto adaptado del de Lucy R. Lippard, «Letter from Vancouver», *Arts News*, septiembre de 1968).*

Soft and Apparently Soft Sculpture (Escultura blanda y de apariencia blanda), exposición itinerante para la American Federation of Arts, 1968-1969; organizada por Lucy R. Lippard, primavera de 1968. Artistas: Baxter, Bourgeois, Hesse, Kaltenbach, Kusama, Linder, Nauman, Oldenburg, Paul, Serra, Simon, Sonnier, Viner y Windsor.

Extensions, revista editada por Suzanne Zavrian y Joachim Neugroschel, Nueva York; el n.º 1, de 1968, incluye obras de Acconci, Graham, Perreault y H. Weiner; el n.º 2, de 1969, obras de Acconci y Graham.

Ian Burn y Mel Ramsden, «Excerpts from "Six-Negatives" Book» («Extractos del libro "Six-Negatives"»), Nueva York, invierno de 1968-1969:

«Six Negatives» («Seis negaciones») se concibió del siguiente modo: nos pareció apropiada la tabla sinóptica de clasificación del *Thesaurus* de Roget. Contiene una clasificación en seis categorías que se refieren a las ideas (I. RELACIONES ABSTRACTAS. II. ESPACIO. III. MATERIA. IV. INTELECTO. V. VOLUNTAD. VI. AFECTOS), de las que dos (las clases IV y V) están subdivididas en dos. Cada clase o subdivisión de clase ocupaba una página diferente en la obra. Dentro de cada clase se incluyen una serie de secciones y, dentro de cada sección, unas categorías o encabezamientos, dispuestos en dos columnas: la de la izquierda corresponde a las palabras positivas, que denotan la categoría, y la de la derecha

corresponde a las negativas u opuestas. Una vez aceptado el cuadro de categorías como base de trabajo, se imponía un proceso de negación, el cual estaba formado por cuatro actitudes distintas: (I) la imposición del proceso que niega la posible función que el cuadro de categorías podía asumir en la obra; (II) la supresión física o negación de cada palabra en la columna de palabras positivas; (III) como resultado, queda un vocabulario de palabras negativas u opuestas; (IV) por último, se hace un negativo fotográfico de toda la obra en su estado final.

1969

LIBROS

Acconci, Vito Hannibal, *Transference: Roget's Thesaurus*, Nueva York, 0 to 9 Books, 1969.

André, Carl, *Seven Facsimile Notebooks of Poetry, etc.*, Nueva York, Seth Siegelau/Dwan Gallery, 1969. Edición limitada de 36 ejemplares. Los cuadernos van de 1960 a 1969: «Pasaporte», «Teoría de la poesía», «Ejercicios americanos», «Forma y estructura», «Tres óperas», «100 sonetos», «Poemas y odas». Incluyen poemas, collages, cartas, fotografías y dibujos.

Borofsky, Jon, *Thought Process (Proceso de pensamiento)*, Nueva York, 1969-1970. Copia única (xérox). Índice general: 1) Pensamientos n.º 1-36; 2) Pensamientos sobre el tiempo n.º 5-9; Métodos de pensamiento A.B.C. (junio-julio de 1969); 3) Ejercicios mentales n.º 16-22, 25, 27, 28, 29 (agosto de 1969); 4) Proceso de pensamiento M, pp. 1-118: ilustraciones acerca del sentido del tiempo (agosto-diciembre de 1969); 5) Ejercicios mentales n.º 31, con diagramas del método (diciembre de 1969); 6) Continuación del proceso de pensamiento M, pp. 119-178: ilustraciones acerca del sentido del tiempo (diciembre-enero de 1970); 7) Ejercicios mentales n.º 32, con diagramas del método (enero de 1970). (Rep.).

Brouwn, Stanley, *Potentiële beginpunten van this way brouwn's in Hamburg*, Hamburgo, Hansen Verlag, 1969. Stanley Brouwn comenzó sus obras direccionales y de caminar en Amsterdam, en 1960. Uno de sus primeros proyectos fue una exposición de todas las zapaterías de Amsterdam. Un primer libro se tituló *Brouwnhair* y cada página contenía una muestra de pelo del artista. Las tres obras siguientes datan de 1962:

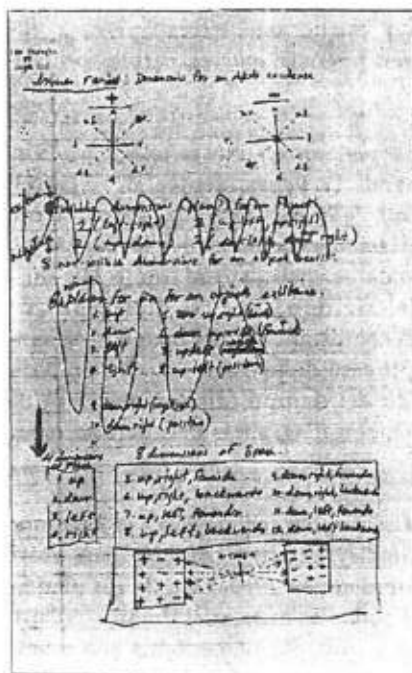
1. Un paseo por una campo de hierba
2. Un paseo durante una semana
3. Un paseo de «a» a «b»

Castillejo, José Luis, *The book of i's*, Bonn, 1969.

Celant, Germano (ed.), *Arte Povera*, Milán, Mazzotta, 1969 (Londres, Studio Vista, y Nueva York, Praeger, con el título *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*). Texto de Celan en pp. 225-230, y una bibliografía. El resto del libro consiste en obras y declaraciones de los artistas: André, Anselmo, Barry, Beuys, Boetti, Boezem, Calzolari, de Maria, Dibbets, Fabro, Flanagan, Haacke, Heizer, Hesse, Huebler, Kaltenbach, Kosuth, Kounellis, Long, Merz, Morris, Nauman, Oppenheim, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini, Ruthenbeck, Serra, Sonnier, van Elk, Walther, Weiner, Zorio.

Cutforth, Roger, *The ESB*, Nueva York, 1969.

—. *The Empire State Building: A Reference Work*, Nueva York, 1969.



Jonathan Borofsky, *Time Thought n. 8* (Pensamiento sobre el tiempo n.º 8), p. 7, 1969.

Finch, Christopher (ed.), *Form Follows Function*, número especial de la revista *Design Quarterly*, n.º 73, 1969. Incluye obras de Tony Shafrazi.

—, (ed.), *Process and Imagination*, número especial de la revista *Design Quarterly*, n.º 74-75, 1969. Incluye obras de Ferriss, Wright, Goff, Soleri, Fuller, Frei Otto, Archigram, Oldenburg, e. t. and d. w. bowen, Le Va y Armajani, o artículos sobre estos artistas.

Gins, Madeleine, *Word Rain*, Nueva York, Grossman, 1969. Novela.

Graham, Dan, *End Moments*, Nueva York, 1969. Escritos que datan de 1966 en adelante, no publicados con anterioridad o publicados parcialmente. Incluye un artículo sobre Sol LeWitt.

Higgins, Ed y Vostell, Wolf (eds.), *Pop Architecture/Concept Art*, Düsseldorf, Droste, 1969.

Jacks, Robert [libro diminuto, sin título, de líneas crecientes], Nueva York, 1969.

Kinmont, Robert, *Eight Natural Handstands y My Favorite Dirt Roads*, San Francisco, 1969 (Rep.).



Bob Kinmont, lámina n.º 1 de *Eight Natural Handstands* (Ocho formas naturales de hacer el pino), 1969. Por cortesía de Reese Palley, San Francisco.

LeWitt, Sol, *Four basic kinds of straight lines... and their combinations*, Londres, Studio International, 1969.

Meyer, Rosemary, *Book: 41 Fabric Swatches*, Nueva York, 0 to 9 Books, 1969. Descripciones escritas a máquina de las telas de un catálogo estándar.

Nauman, Bruce, *Clea Rsky*, Los Ángeles, 1969.

—. *Burning Small Fires*, Los Ángeles, 1969. Acerca de la quema de una copia del libro *Small Fires* de Ed Ruscha.

Piper, Adrian, pieza sin título, en formato de folleto, basada en una ampliación proporcional del plano de una manzana de la ciudad de Nueva York, Nueva York, 0 to 9 Books, 1969.

—. Pieza sin título, en formato de folleto, basada en la reducción progresiva de unos cuadrados en papel milimetrado, Nueva York, 0 to 9 Books, 1969.

—. Pieza sin título, en formato de folleto, basada en los planos Hagstrom de los cinco barrios de Nueva York. Nueva York, 0 to 9 Books, 1969.

Ruscha, Edward, *Crackers*, Heavy Industry Publications, Hollywood, 1969. Con Leon Bing, Larry Bell, Rudi Gernreich, Tommy Smothers; fotografía de Ken Price, Joe Goode, Ed Ruscha (película realizada en 1971).

Salvo. *Cartas de Leonardo da Vinci a Ludovico el Moro*, 1969:

Querido Gianenzo:

Ahora que he examinado y considerado atentamente los experimentos de todos esos que se consideran a sí mismos maestros y creadores de ingenios militares, y habiendo visto que las invenciones y las operaciones de esas máquinas no son en absoluto nada fuera de lo común, intentaré explicarme, revelando mis secretos y ofreciéndotelos para tu disfrute en el momento que te convenga.

(Por favor, mira las listas adjuntas)

En tiempo de paz, creo que puedo hacer de arquitecto tan bien como cualquier otro, diseñando edificios públicos y privados, transportando agua de un lugar a otro, etc. Además, crearé obras de escultura y pintura que no admitirán comparación. Podría también pintar tu retrato, que reflejaría tu gloria inmortal y honraría eternamente tu memoria.

Y si alguno considera imposible cualquiera de las cosas que menciono, estoy en perfecta disposición de demostrar mis afirmaciones en cualquier situación que desees referente al puesto para el cual me recomiendo con la mayor humildad.

Salvo

Seery, John, *12 Thought Forms*, Nueva York, julio de 1969.

Weidman, Phil, *Slant Step Book*, The Art Co., Sacramento (California), 1969. Acerca de la historia de un objeto no identificado (*slant step*) que en 1965 encontró William Wiley en una chatarrería de Mill Valley, luego lo compró Bruce Nauman, inspiró después obras de arte a varios artistas de San Francisco y una exposición en la Berkeley Gallery en otoño de 1966, de donde lo robó Richard Serra para llevarlo a Nueva York, donde más tarde lo copió Steve Kaltenbach en plástico como un objeto de diseño, etcétera.

Weiner, Lawrence, *Terminal Boundaries*, 1969. Maniquí perdido y libro nunca publicado. Entre las 42 obras que se iban a incluir:

Una intrusión en una corriente que fluye hacia el este

Una intrusión en una corriente que fluye hacia el oeste

Sobre o cerca de la línea divisoria continental de las aguas de los Estados Unidos

50 libras de plomo depositadas sobre el océano al norte del cable coaxial

50 libras de plomo depositadas sobre el océano al sur del cable coaxial

Una concisa explosión en la frontera común a tres países

Un objeto arrojado de un país a otro

Una pelota de corcho arrojada a las cataratas del Niágara americanas

Una pelota de corcho arrojada a las cataratas del Niágara canadienses

Una pelota de corcho arrojada al mar

Una pelota de corcho arrojada sobre el mar

January 5-31, 1969, Seth Siegelau, Nueva York. Artistas: Barry, Huebler, Kosuth, Weiner. Exposición que tuvo lugar en el edificio McLendon, en el n.º 44 este de la calle 52. «La exposición consiste en (las ideas comunicadas en) el catálogo; la presencia física (de la obra) es suplementaria al catálogo» (S. S.). Críticas: Gregory Battcock, «Painting is Obsolete», *New York Free Press*, 23 de enero de 1969; John Perreault, «Art: Disturbances», *Village Voice*, 23 de enero de 1969 y «Four Interviews

with Arthur Rose», *Arts*, febrero de 1969 (entrevistas con Barry, Huebler, Kosuth y Weiner), de donde proviene el siguiente extracto:

Robert Barry:

«Arthur Rose»: ¿Como ha llegado al tipo de obra que está haciendo ahora?

RB: Es una continuación lógica de mi trabajo anterior. Hace algunos años, cuando pintaba, me parecía que las pinturas tenían un aspecto diferente en un lugar o en otro, debido a la luz y a otros factores. Aunque se trataba del mismo objeto, resultaba una obra de arte distinta. Después hice cuadros que incorporaban la pared de la que colgaban como parte de su diseño. Finalmente abandoné la pintura por las instalaciones con cables (dos de ellas están en la exposición). Cada una de ellas se ha creado en función del lugar elegido para instalarlas. No se pueden cambiar de sitio sin destruirlas.

El color se convirtió en algo arbitrario. Comencé usando monofilamento de nailon muy fino y transparente. El cable acabó siendo tan fino que era prácticamente invisible. Esto me llevó al empleo de un material que es invisible, o al menos imposible de percibir de la manera tradicional. Aunque esto plantea problemas, también presenta infinitas posibilidades. Fue en ese punto cuando deseché la idea de que el arte es necesariamente algo que hay que mirar.

P: Si su obra no se puede percibir, ¿cómo debe abordarse o incluso saber de su existencia?

RB: No estoy cuestionando únicamente los límites de nuestra percepción, sino también su verdadera naturaleza. Sin duda, estas formas existen, están controladas y tienen sus propias características. Están construidas mediante distintos tipos de energía que existen fuera de los estrechos límites de nuestros sentidos. Yo empleo diferentes recursos para producir energía, detectarla, medirla y definir su forma.

Simplemente estando en esta exposición, estoy dando a conocer la existencia de la obra. Estoy presentando estas cosas en una situación artística utilizando el espacio y el catálogo. Creo que será un problema cada vez menor según la gente se vaya acostumbrando a este arte. Como con cualquier arte, una persona interesada reacciona de un modo personal en función de su propia experiencia e imaginación. Obviamente, yo no puedo controlar esto.

P: Exactamente, ¿qué tipo de energía emplea?

RB: Uno son las ondas electromagnéticas. Hay una obra en la exposición que emplea la onda portadora de una emisora para una longitud de tiempo determinada, no como un medio de transmitir información, sino más bien como un objeto. Otra obra emplea la onda portadora de un transmisor de banda ciudadana para unir dos puntos distantes de Nueva York y Luxemburgo varias veces mientras dure la exposición. Debido a la posición del sol y a las condiciones atmosféricas favorables del mes de enero —el mes de la exposición— se puede realizar esta obra. En otra época, con unas condiciones distintas, habría que recurrir a otras localizaciones. Hay dos obras más pequeñas de onda portadora con bastante energía para llenar el espacio expositivo. Son de carácter muy di-

ferente, la una de AM, la otra de FM, pero las dos ocuparán el mismo espacio al mismo tiempo; tal es la naturaleza del material.

En la exposición también habrá una sala llena de ultrasonidos. También he empleado microondas y radiación. Hay otras muchas posibilidades que pienso explorar, y estoy seguro de que, en el espacio que nos rodea, existen un montón de cosas que aún desconocemos y que, aunque no las veamos o sintamos, sabemos en cierto modo que están ahí fuera.

Joseph Kosuth. Algunas de las obras enumeradas en el catálogo:

- Cuatro títulos, 1966, cristal, cuatro láminas de cristal de 90 x 90 cm.
- Idea de arte compuesta de palabras blancas sobre 9 lienzos cuadrados pintados de gris, 1966, liquitex sobre lienzo, 9 paneles, cada uno de 75 x 75 cm.
- Titulada (*Arte como idea como idea*), 1967, proceso fotográfico, 120 x 120 cm.
- Seguro (*Arte como idea como idea*), 1968, un impreso de una aseguradora y billetes de avión cancelados.
- VI. Tiempo (*Arte como idea como idea*), 1968 (publicada en): *The London Times*; *The Daily Telegraph* (Londres); *The Financial Times* (Londres); *The Observer* (Londres); todos en el ejemplar del 27 de diciembre de 1968.

«Nota: El arte no tiene forma ni tamaño, pero la presentación tiene unas características específicas».

Declaración de Kosuth:

Mi obra actual, que consiste en definiciones tomadas del diccionario, trata de los múltiples aspectos de la idea de cualquier cosa. He cambiado la forma de presentación de la ampliación de negativo fotográfico montado a la compra de espacios en periódicos y revistas (donde una «obra» ocupaba a veces hasta cinco o seis páginas, según las divisiones existentes en cada definición). De esta forma se acentúa la inmaterialidad de la obra y queda rota cualquier relación con la pintura. La nueva obra no se relaciona con un objeto anterior —es accesible a tanta gente como esté interesada, no es decorativa— y no tiene nada que ver con la arquitectura; puede llevarse a una casa o a un museo, pero no se hizo pensando en ninguno de esos dos espacios; se la puede abordar rasgando las hojas de la publicación e insertándolas en un cuaderno o grapándolas a la pared —o bien pueden no cortarse las páginas—, pero cualquiera de esas dos decisiones es ajena al arte. Mi papel como artista termina con la publicación de la obra.

Lawrence Weiner:

«Arthur Rose»: Cuando hiciste tus primeras obras, que consistían en pintura aplicada directamente al suelo o las paredes (estoy pensando en las obras llamadas «polverizar el suelo con spray durante tantos minutos», en las de pintura arrojada a la pared, o vertida sobre el suelo), ¿cuál era tu intención?

LW: Hacer arte.

P: Se ha dicho que la apariencia de algunas de tus obras ha influido en los artistas de la «antiforma». ¿Es eso cierto, y cuál es la principal diferencia entre su trabajo y el tuyo?

LW: No sé cómo puedo haberles influido, puesto que ellos se dedican sobre todo a hacer objetos que se puedan exponer, lo cual no tiene nada que ver con lo que yo pretendo.

P: Un aspecto fundamental de tu obra es la existencia de un receptor. El receptor, según creo entender, tiene que decidir si tú realizarás la pieza, si debes hacerla fabricar, o si no se construirá en ningún caso. ¿Por qué?

LW: Porque no tiene importancia.

P: ¿Qué es lo que no tiene importancia?

LW: La condición de la pieza. Si yo eligiera determinar su condición, eso sería tomar una decisión artística que otorgaría un peso innecesario e injustificado a la presentación, lo cual tiene muy poco que ver con el arte.

P: ¿Qué es lo que te interesa de la supresión como proceso artístico?

LW: No es el proceso lo que me interesa. Mientras que la idea de suprimir es al menos tan interesante, si no más, como la de intrusión de un objeto fabricado, por ejemplo, una escultura, en un espacio.

P: ¿Qué papel juega el tiempo en tu obra?

LW: Sirve para establecer la cantidad.

P: ¿Cuál dirías que es el tema principal de tu obra?

LW: Los materiales.

P: Dices que el tema de tu trabajo son los materiales, pero afirmas que no eres un materialista, ¿cómo se entiende eso?

LW: Ser materialista implica un compromiso ante todo con los materiales, pero mi compromiso es en primer lugar con el arte. Se puede decir que el tema son los materiales, pero que su razón de ser va mucho más allá de éstos para llegar a otra cosa; esa otra cosa es el arte.

Declaración de Lawrence Weiner de 1968 incluida en el catálogo de la Exposición de enero de 1969 («January Show») y desde entonces repetida en relación con toda su obra:

1. El artista puede construir la obra.
2. La pieza puede ser fabricada.
3. La pieza no necesita ser construida.

Puesto que cada una de estas posibilidades es idéntica y consecuente con la intención del artista, la decisión sobre la condición de la pieza queda en manos del receptor en el momento de su recepción.

En 1970 (en la exposición *Art in the Mind*) Weiner amplió en cierto modo esta declaración:

En cuanto a la construcción, recuerde, por favor, que, como se indica más arriba, no hay una forma correcta de construir la obra, de la misma manera que

no hay una forma incorrecta. Si se construye la pieza, su aspecto no será el aspecto final de la obra, sino sólo uno de los posibles.

Douglas Huebler. Declaración en el catálogo:

El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; yo no deseo añadir ninguno más.

Prefiero simplemente constatar la existencia de las cosas en términos de tiempo y/o espacio.

Más exactamente, el trabajo concierne a cosas cuya interrelación está más allá de la experiencia perceptiva directa.

Puesto que la obra está más allá de la experiencia perceptiva, la conciencia de la obra sólo puede adquirirse a través de un sistema de documentación.

Esta documentación toma la forma de fotografías, mapas, dibujos y descripciones escritas.

Enero, 1969: Judy (Gerowitz) Chicago realiza la obra de fuegos artificiales *Orange Atmosphere*, Brookside Park, Pasadena, la primera de 13 obras de colores con pólvora realizadas a lo largo de un periodo de 16 meses.

10 de enero, Dartmoor, Inglaterra: Richard Long realiza una escultura para Martin y Mia Visser, Bergeijk, que la Fernsehalerie Gerry Schum fotografió y publicó como «siete vistas de una escultura» (Düsseldorf, 1969): «Según la idea de Richard Long las fotografías [el libro] no tienen la función de documentación: *constituyen* la "Escultura realizada para Martin y Mia Visser"».

20 de enero, St. Martin School, Londres: Gilbert & George realizan la primera versión de su «escultura que canta» (*singing sculpture*).

26 de enero, Londres: Primera muestra de *Readings from a Stick*, una *performance* de Gilbert Proesch en el Geoffrey Museum. 100 diapositivas en color de un bastón de paseo de resina. Tras una hora de muestra Gilbert estrechó la mano de cada uno de los asistentes en la puerta conforme salían. Algunas personas se negaron a estrecharle la mano.

Durante ese mismo mes, Gilbert & George (Passmore) presentaron su escultura-entrevista (*Interview Sculpture*) en la St. Martin y en otras dos escuelas de arte.

Christine Kozlov, en Londres, concibe una obra «de seguir» para ejecutarse en la calle, rechazándola después.

The New York Graphic Workshop, Museo de Bellas Artes, Caracas, enero de 1969. Textos de Luis Camnitzer y Donald Karshan.

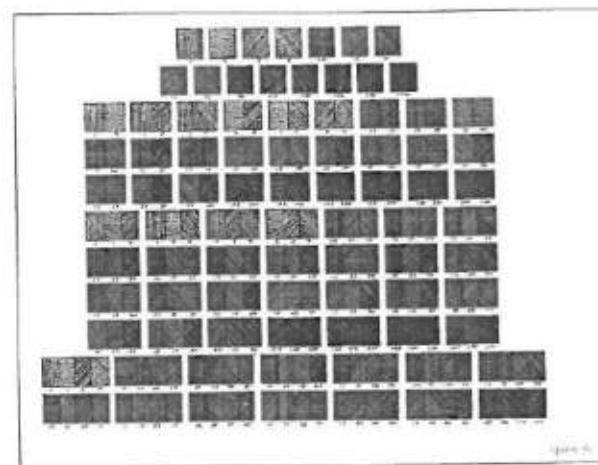
0-9, n.º 5, enero de 1969. Incluye los artículos «Lecture for a Group of Expectant People» de Yvonne Rainer y «Non-Site Map of Mono Lake, California» de Robert Smithson; poemas de Acconci, H. Weiner y Perreault; dos obras sin título de Piper y «The Disposable Transient Environment» («El ambiente transitorio disponible»), de Les Levine:

La pintura rompe la experiencia del tiempo real, del lugar real. Separa el ambiente e introduce un punto focal para el tiempo abstracto. Todas las pinturas son paisajes [...]. Permiten al espectador abandonar intelectualmente el tiempo de su ambiente y entrar en el tiempo de la pintura. *Observar pinturas puede ser como irse a dormir* [...]. El arte ambiental puede no tener ni principio ni fin [...], puede no tener tiempo. El tiempo constituye la diferencia esencial entre el teatro y el arte ambiental [...]. Las ideas anteriores sobre el arte han quedado cubiertas con la idea de que debemos dejar de ver lo que vemos para ver arte. Con el arte ambiental [...] ves al tiempo que te mueves y te mueves al tiempo que ves. El arte se hace *transitorio, no anético* [...]. La historia es la conciencia del desarrollo de todo lo que ha habido antes de nosotros. Si podemos extraer de la historia la conciencia del proceso/desarrollo de nuestras vidas, podemos avanzar y ampliar nuestra propia conciencia [...]. Se puede concebir que, conforme se haga innecesario aferrarse a las cosas y con la ventaja de no emplear nuestras mentes como *recipientes de almacenamiento*, la humanidad pueda alcanzar un nivel de conciencia nunca conseguido antes.

Y las «Frasas sobre arte conceptual» de Sol LeWitt:

1. Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar.
2. Los juicios racionales repiten juicios racionales.
3. Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas.
4. El arte formalista es esencialmente racional.
5. Los pensamientos irracionales deben seguirse con fidelidad absoluta y lógica.
6. Si el artista cambia de opinión a medio camino de la ejecución de la pieza, pone en peligro el resultado y repite resultados pasados.
7. La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que él mismo pone en marcha desde la idea hasta la terminación.
8. Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican la aceptación consiguiente de esa tradición, poniendo así limitaciones al artista que no querría hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones.
9. El concepto y la idea son cosas diferentes. Lo primero implica una dirección general, mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica el concepto.
10. Sólo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que, al cabo, puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse.

11. Las ideas no se suceden necesariamente dentro de un orden lógico. Pueden abrir direcciones inesperadas, pero es preciso que una idea se haya completado en la mente para que se forme la siguiente.
12. Por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no se materializan.
13. La obra de arte se puede entender como un hilo conductor que va de la mente del artista a la del espectador. Pero puede suceder que no llegue nunca al espectador, o que no salga de la mente del artista.
14. Las palabras de un artista a otro pueden inducir una concatenación de ideas, si los dos comparten un mismo concepto.
15. Ya que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede utilizar cualquier forma, desde una expresión de palabras (escrita o hablada) hasta la realidad material, por igual.
16. Si se emplean palabras, y éstas proceden de ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura; los números no son matemáticas.
17. Todas las ideas son arte si se refieren al arte y caen dentro de las convenciones del arte.
18. Se suele entender el arte del pasado aplicando las convenciones del presente, y así se entiende erróneamente el arte del pasado.
19. Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte.
20. El arte logrado, al alterar nuestras percepciones, modifica nuestra manera de entender las convenciones.
21. La percepción de ideas conduce a nuevas ideas.
22. El artista no puede imaginar su arte, ni percibirlo hasta que está completo.



Sol LeWitt, *Drawing (Dibujo)*, tinta sobre papel 76 x 60 cm, octubre de 1969. Por cortesía de Art & Project, Amsterdam.

23. Un artista puede percibir erróneamente una obra de arte (entenderla de modo distinto que el artista) y, aun así, esa percepción errónea puede desatar en él una concatenación de ideas.
24. La percepción es subjetiva.
25. El artista no tiene por qué entender su propio arte. Su percepción no es mejor ni peor que la de los otros.⁴
26. Un artista puede percibir el arte de otros mejor que el suyo propio.
27. El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución.
28. Una vez establecida la idea de la pieza en la mente del artista y decidida la forma final, el proceso se lleva a cabo ciegamente. Hay muchos efectos secundarios que el artista no puede imaginar... Pueden servir de ideas para otras obras.
29. El proceso es mecánico y no se debe interferir en él. Debe seguir su curso.
30. En una obra de arte entran en juego muchos elementos. Los más importantes son los más evidentes.
31. Si un artista emplea la misma forma en un grupo de obras y cambia el material, hay que pensar que el concepto del artista tenía que ver con el material.
32. Las ideas banales no se redimen con una ejecución hermosa.
33. Es difícil malograr una buena idea.
34. Cuando un artista aprende demasiado bien su oficio, hace arte relamido.
35. Estas sentencias son comentarios acerca del arte, pero no son arte.

Trini, Tommaso, «Nuovo alfabeto per corpo e materia», *Domus*, n.º 470, enero de 1969.

Rose, Barbara, «The Politics of Art: Part II», *Artforum*, enero de 1969.

Kramer, Hilton, «The Emperor's New Bikini», *Art in America*, enero-febrero de 1969.

Febrero, Düsseldorf: Joseph Beuys acepta la responsabilidad de todos los aludes de nieve que se produzcan entre los días 15 y 20.

2 de febrero, Nueva York; Dennis Oppenheim, *Removal Transplant New York Stock Exchange*.

«Con esto queremos dejar constancia de que el miércoles 19 de febrero de 1969, hubo un asesinato simbólico fallido de Richard Serra, Robert Smithson, Robert Morris, Michael Heizer, Carl André y Lucy Lippard» (Saul Ostrow, con ocasión de un coloquio sobre el «orden» con estos participantes en la School of Visual Arts).

28 de febrero, Frankfurt, Galerie Patio: Timm Ulrichs realiza un texto-ambiente con las medidas de una habitación, marcando las medidas en las superficies.

Hanne Darboven, Städtisches Museum, Mönchengladbach, 25 de febrero-1 de abril de 1969. Seis proyecciones de películas sobre seis libros de 1968. El catálogo consiste en una caja que contiene, junto con un breve texto de Johannes Cladders (véase *infra*), los seis índices de los libros y un cuaderno de papel milimetrado en blanco. Crítica de Hans Strelow, «Zeit als Zahl», en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22 de marzo de 1969.

Los dibujos (construcciones) de Hanne Darboven contenidos en los seis libros se refieren al año 1969 y se derivan de las fechas, desde el 1-1-1969 hasta el 31-12-1969. En consecuencia, todos los libros tienen el mismo número de páginas (o sea, 365) y la misma temática. Sin embargo, los libros se diferencian entre sí por una reducción creciente, la cual no afecta ni al número de páginas ni al tema tratado, sino a las dimensiones «en el espacio» de los dibujos, formados a base de números y cuadrados.

Hanne Darboven proporciona, en el propio índice de los libros, la clave de cada reducción, es decir, la clave de las unidades sobre cuya base ha procedido para el desarrollo del dibujo, el cual permanece constante en cuanto a cantidad y contenido («K» significa «Konstruktion»).

Índice I

Las construcciones se derivan de las sumas de cifras obtenidas a partir de las fechas. Las cifras 6 y 9, que indican el año, se tratan separadamente. El resto de los números de dos cifras se consideran una unidad. Las sumas de las cifras obtenidas a partir de las fechas van creciendo de 17 a 68; la frecuencia de aparición aumenta de 1 a 12 antes de descender de nuevo hasta 1. El índice da cada vez la suma de las cifras con la frecuencia de ocurrencia. En total, se derivan de las fechas del año 42 sumas diferentes.

Ejemplo:

$$\begin{array}{l} 1. 1.69 = 1 + 1 + 6 + 9 = 17 \quad 1\times \\ 2. 1.69 = 2 + 1 + 6 + 9 = 18 \\ \text{pero también} \\ 1. 2.69 = 1 + 2 + 6 + 9 = 18 \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} 1. 1.69 = 1 + 1 + 6 + 9 = 17 \\ 2. 1.69 = 2 + 1 + 6 + 9 = 18 \\ 1. 2.69 = 1 + 2 + 6 + 9 = 18 \end{array}} \right\} 2\times-11$$

A la frecuencia de ocurrencia de una suma de cifras corresponde la frecuencia de la repetición de la construcción resultante. Las construcciones basadas en una suma de cifras que aparece sólo una vez no aparecen más que una vez en el libro; las que ocurren 12 veces aparecen 12 veces sucesivas en 12 páginas diferentes, hasta llegar a 365 páginas.

Todas las construcciones del libro cuyo desarrollo se ve en el Índice I están escritas en cifras y cada cifra se repite tantas veces como indica su valor nominal.



Michael Heizer, *Double Negative (Doble negativo)*, 335 x 13 x 9 m, 40.000 toneladas de tierra desplazadas, Virgin River Mesa, Nevada, 1969. Colección Virginia Dwan.

Lee Lozano, *General Strike Piece (Pieza de huelga general)*, comenzada el 8 de febrero de 1969:

Gradualmente, pero con determinación, evitar estar presente en actos o reuniones, públicas o privadas, relacionadas con «el mundo del arte», con el fin de perseverar en la investigación de la *revolución pública y personal total*. Mostrar en público únicamente las piezas que fomenten el compartir ideas e información relativas a la revolución total, pública y personal. Obra en curso al menos durante el verano de 1969.

Blockade '69, Galerie Rene Block, Berlín, 28 de febrero-22 de noviembre de 1969. Salas de Beuys, Giese, Hodicke, Lohaus, Knoebel, Palermo, Panamerenko, Polke, Ruthenbeck. Texto de Troels Anders sobre la acción *Eurasia* de Beuys (realizada por primera vez en 1965) (véase *supra*, pp. 47-49).

Earth Art, Andrew Dickson White Museum, Cornell University, Ithaca (Nueva York), 19 de febrero-16 de marzo. Prólogo de Thomas Leavitt, textos de William C. Lipke y del organizador, Willoughby Sharp; declaraciones de los artistas, bibliografía y extractos de un coloquio que tuvo lugar el día 16 de febrero. Artistas: Dibbets, Haacke, Jenney, Long, Medalla, Morris, Oppenheim, Smithson, Uecker.

Creo que todavía llevamos encima la pesada carga del arte «visual». Cuando en esta discusión surgió el término «estética», inmediatamente se asoció con *apariencia*. Creo que al arte no le interesa mucho la apariencia. Se refiere más a las ideas. Lo que se ve es sólo un vehículo para la idea. A veces pasas un mal rato viendo este vehículo, otras puede que ni siquiera exista y haya sólo una comunicación verbal, un documento fotográfico, un mapa o cualquier cosa que pueda comunicar la idea (Haacke, extracto del coloquio).

Críticas de *Earth Art*: David Bourdon, «What on Earth», *Life*, 29 de abril de 1969; John Perrault, «Art-Down to Earth» y «Earth Show», *Village Voice*, 13 y 27 de febrero de 1969; Max Kozloff, *The Nation*, 17 de marzo de 1969; Dore Ashton, *Arts*, abril de 1969. Les Levine realizó una exposición o ambiente en la Phyllis Kind Gallery de Chicago (abril de 1969) a partir de 1.000 copias de cada una de las 31 fotos tomadas en un vuelo de prensa desde Nueva York a Ithaca, que se tituló *Systems Burn-Off X Residual Software*.

Robbin, Anthony, «Smithson's Non-Site Sights», *Art News*, febrero de 1969. Se incluye como cita de Smithson lo siguiente: «Creo que el tema principal del arte en este momento es dónde están los límites. Los artistas han tomado el lienzo y el bastidor durante demasiado tiempo como algo dado, como el límite».

Meadmore, Clement, «Thoughts on Earthworks, Random Distribution, Softness, Horizontality and Gravity», *Arts*, febrero de 1969.

Perreault, John, «Nonsites in the News» (Smithson), *New York*, 24 de febrero de 1969.

Trini, Tommaso, «L'immaginazione Conquista il Terrestre», *Domus*, n.º 471, febrero de 1969.

March 1-31, 1969 (1-31 de marzo de 1969), Seth Siegelau, Nueva York. Primera exposición que existió únicamente en forma de catálogo, un opúsculo; distribuido gratuitamente por todo el mundo. Críticas de John Perreault, «Off the Wall», *Village Voice*, 16 de marzo 1969; Lawrence Alloway, *The Nation*, 7 de abril de 1969; Grace Glueck, *The New York Times*, 16 de marzo de 1969. Obras de la exposición:

BETH SIEGELAUB

Dear Mr. _____

I am organizing an International Exhibition of the "art" of 20 artists during each of the 12 days in March 1969. The exhibition is titled "Off March."

The invited artists and their dates are:

March 1	Carl Andre	19	On Light
2	Wolff Kober	20	Joseph Fluegel
3	Barry Flanagan	21	Christine Swaine
4	Manfred Mohr	22	Pat Leitch
5	Robert Rauschenberg	23	Elizabeth Sear
6	Alan Sondheim	24	Robert Morris
7	John Heizer	25	Steve Swenson
8	James Turrell	26	Clara Schumann
9	John Chamberlain	27	Bonnie Quinlan
10	Sam Cooper	28	Alan Sondheim
11	Barry Flanagan	29	Ed Ruscha
12	Sam Flavin	30	Robert Rauschenberg
13	Alan Sondheim	31	De Min Adventure
14	Pauline Murray	18	Lawrence Weiner
15	Edward Ruscha	19	Tom Williamson
16	Stephen Raskob	20	

You have been assigned March _____, 1969.

I kindly request to you, as soon as possible, any relevant information regarding the nature of the "work" you intend to contribute to the exhibition on your day.

Your reply should specify one of the following:

- 1) The work you have chosen, with a description of your "work" and/or relevant information.
- 2) You want your name listed, with no other information.
- 3) You do not wish your name listed at all.

A list of the artists and their "work" will be published, and internationally distributed. (All replies become the property of the exhibitor.)

I kindly request your replies to your name information.

All replies must be received by February 15th. If you do not reply by that time, your name will not be listed at all.

Thank you for your cooperation.

Sincerely,

BETH SIEGELAUB

110 Madison Avenue, New York 1708 (212) 361-9555

11 February 1969

[Véase traducción en página siguiente.]

SETH SIEGELAUB

Querido Sr. _____,

Estoy organizando una Exposición Internacional de la «obra» de 31 artistas durante cada uno de los días del mes de marzo de 1969. La exposición se titula «Un mes».

Los artistas invitados y las fechas que les corresponden son los siguientes:

Marzo:	1 Carl André	17 On Kawara
	2 Mike Asher	18 Joseph Kosuth
	3 Terry Atkinson	19 Christine Kozlov
	4 Michael Baldwin	20 Sol LeWitt
	5 Robert Barry	21 Richard Long
	6 Rick Bartheleme	22 Robert Morris
	7 Iain Baxter	23 Bruce Nauman
	8 James Byars	24 Claes Oldenburg
	9 John Chamberlain	25 Dennis Oppenheim
	10 Ron Cooper	26 Alan Ruppensberg
	11 Barry Flanagan	27 Ed Ruscha
	12 Dan Flavin	28 Robert Smithson
	13 Alex Hay	29 De Wain Valentine
	14 Douglas Huebler	30 Lawrence Weiner
	15 Robert Huot	31 Ian Wilson
	16 Stephen Kaltenbach	

Se le ha asignado el día ___ de marzo de 1969.

Le ruego me remita, a la mayor brevedad, información sobre la naturaleza de la «obra» con la que contribuirá a la exposición en el día que le ha sido asignado.

En su respuesta debe especificar la opción que prefiera de las siguientes:

- 1) Quiere que su nombre se incluya en la lista, junto a la descripción de su «obra» y/u otra información relevante.
- 2) Quiere que su nombre se incluya en la lista sin incluir ninguna otra información.
- 3) No quiere que su nombre aparezca en la lista.

Se publicará y distribuirá internacionalmente una lista de los artistas y sus «obras» (todas las respuestas serán propiedad del editor).

Por favor, limite sus respuestas a información únicamente verbal.

Todas las respuestas deben recibirse antes del 15 de febrero. Si en esa fecha no ha contestado, su nombre no se incluirá en la lista.

Gracias por su cooperación.

Atentamente,

SETH SIEGELAUB

21 de enero 1969

1100 Madison Avenue, New York 10028 (212) 288-5031

Oldenburg:

Mi obra: «Cosas coloreadas de rojo».

Alex Hay:

Colocaré un trozo de papel de filtro químico de 1,5 x 1,5 m en el tejado del edificio en el n.º 27 de Howard Street, Manhattan, durante las 24 horas del jueves 13 de marzo, para ver lo que acumula.

Rick Bartheleme:

He indicado abajo la información relevante, la cual, usada de manera apropiada, servirá a cualquiera para acceder a cualquier punto de la obra.

Cuatro obras individuales:

- Estar, en el estado físico: de cara al norte
- Estar, en el estado físico: de cara al sur
- Estar, en el estado físico: de cara al este
- Estar, en el estado físico: de cara al oeste

Sobre las obras puede decirse:

1. Las obras incluyen y aceptan, pero no determinan, todo lo que ocurre (perceptivo y conceptual) mientras se está en ese estado.
2. Las obras sólo se pueden llevar a cabo personalmente, de tal manera que existen como campos de un potencial delimitado por el estado físico.

Christine Kozlov, *Information: No Theory (Información, no teoría)*, primavera de 1969 (versión revisada de la obra en el catálogo de marzo):

1. La grabadora está equipada con una cinta continua.
2. Se pondrá la grabadora en la posición *grabar*. Se grabarán todos los sonidos audibles en la sala.
3. La naturaleza de la cinta continua hace que la información nueva borre la vieja. La «vida» de la información, es decir, el tiempo que tarda la información en pasar de «nueva» a «vieja» es el tiempo que tarda la cinta en completar un ciclo.
4. De hecho, no existe realmente prueba de la existencia de la información, sino que se basa en la probabilidad.

Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren (Square Pegs in Round Holes) (Clavijas cuadradas en agujeros redondos), Stedelijk Museum, Amsterdam, 15 de marzo-27 de abril de 1969. Textos de Wim Beeren, Piero Gilardi, Harald Szeeman; catálogo en dos partes; la segunda parte es un librito.

to de papel milimetrado para gráficos, un «proyecto de página» hecho por los artistas. Artistas: André, Anselmo, Beuys, Bollinger, Calzolari, de Maria, Dibbets, van Elk, Ferrer, Flanagan, Heizer, Huebler, Icaro, Jenney, Kaks, Kounellis, Long, Merz (Mario), Merz (Marisa), Morris, Nauman, Oppenheim, Panamarenko, Prini, Ruthenbeck, Ryman, Saret, Serra, Smithson, Sonnier, Viner, Weiner, Zorio.

Dennis Oppenheim (del catálogo):

En términos ecológicos lo que se respira en el arte reciente es un desplazamiento desde el hogar «primario» a la alternativa del hogar «secundario». Con la caída de las galerías, los artistas han sentido una sensación similar a la de los organismos cuando se les limita por trastornos en las condiciones ambientales. Eso provoca la ampliación o el abandono del lugar donde está el hogar. El organismo de *loft*, axfisiado por la rigidez de su hábitat, sigue trabajando sin reconocer su producción negándose a considerar nuevas maneras de trabajar dentro de los viejos límites.

La obra más acertada surgida del síndrome mínimo se rechazó a sí misma, permitiendo al espectador una confrontación cara a cara con el puro límite o confin. Este desplazamiento de las presiones sensoriales del objeto al lugar será la contribución más importante del arte minimalista. Sin embargo, cuando la propia energía puede ser absorbida de forma tan desmesurada por «el lugar donde colocas tu objeto» [...] es hora de considerar un lugar que valga más la pena [...].

Este verano trabajaré en los Estados del medio oeste, utilizando la producción de trigo y la industria de su procesamiento como contexto. Cada etapa de este trabajo será inspeccionada y redistribuida de acuerdo con un estricto plan estético. El pasado mes de julio dirigí la cosecha lineal de un campo de avena de 92 x 274 m en Hamburg (Pensilvania). En esta ocasión, dirigiremos varios episodios aislados hacia una red central que englobe cada fase (desde la plantación a la distribución del producto). El efecto estético de la interacción impregnará el ámbito en el que actúe: la comunicación fuera del sistema tendrá la forma de documentación fotográfica, excursiones y un informe anual.

When Attitudes Become Form (Cuando las actitudes adquieren forma), Kunsthalle, Berna, 22 de marzo-27 de abril 1969, exposición organizada por Harald Szeeman. Textos del catálogo de Szeeman, Scott Burton, Grégoire Müller y Tommaso Trini; incluye bibliografías y biografías. Artistas: André, Anselmo, Artswager, Bang, Bark, Barry, Beuys, Boetti, Bochner, Boezem, Bollinger, Buthe, Calzolari, Cotton, Darboven, de Maria, Dibbets, van Elk, Ferrer, Flanagan, Glass (Ted), Haacke, Heizer, Hesse, Huebler, Icaro, Jacquet, Jenney, Kaltenbach, Kaplan, Kienholz, Klein, Kosuth, Kounellis, Kuehn, LeWitt, Lohaus, Long, Louw, Medalla, Merz, Morris, Nauman, Oldenburg, Oppenheim, Panamarenko, Pascali, Pechter, Pistoletto, Prini, Raets, Ruppertsberg,

Ruthenbeck, Ryman, Sandback, Saret, Sarkis, Schnyder, Serra, Smithson, Sonnier, Tuttle, Viner, Walther, Wegman, Weiner, Wiley, Zorio. La exposición, con algunas revisiones, fue al ICA de Londres, en agosto-septiembre. Charles Harrison dirigió y escribió un nuevo artículo para el catálogo que también se publicó como «Against Precedents», en *Studio International*, septiembre de 1969.

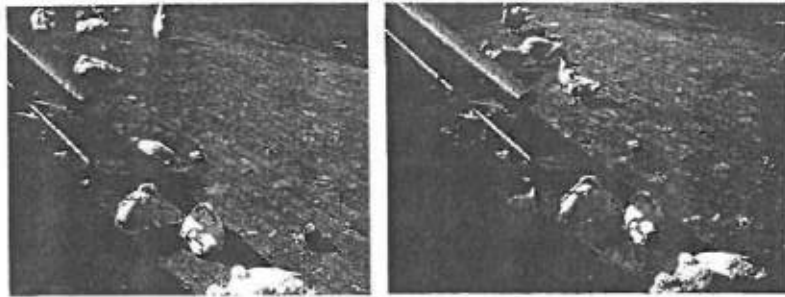
Artículos sobre las exposiciones *Op Losse Schroeven* y *When Attitudes Become Form*: Jean-Christophe Amman, «Schweizerbrief», *Art International*, mayo de 1969; Tommaso Trini, «Trilogía del creador prodigo», *Domus* 478, septiembre de 1969; C. Blok, «Letter from Holland», *Art International*, mayo de 1969; Scott Burton, *Art and Artists*, agosto de 1969.

17 de marzo, Nueva York: «Time: A Panel Discussion» («El tiempo: mesa redonda»). Organizada por el Shakespeare Theater de Nueva York a beneficio del Comité de Movilización Estudiantil para Acabar con la Guerra de Vietnam. Participaron Carl André, Michael Cain (en representación del grupo Pulsa), Douglas Huebler e Ian Wilson; moderado por Seth Siegelau. Transcripción editada por Lucy R. Lip-pard y publicada en *Art International*, noviembre de 1969.

Algunos extractos:

MC: Estoy aquí como representante de un grupo de artistas que trabajan juntos en colaboración. Como imagino que ninguno de los presentes conoce la obra del grupo Pulsa voy a describirla brevemente. El tema del que nos ocupamos es el uso del tiempo, en realidad, la manipulación del tiempo como material para las obras de arte. Nuestro grupo, que consta de 10 personas, está interesado en investigar la programación de ambientes mediante la tecnología electrónica. Trabajamos con ambientes variados: espacios interiores, espacios públicos exteriores, paisajes campestres. En cada caso se monta un sistema particular capaz de emanar —y, cuando es posible, controlar totalmente, o al menos impulsar— energías perceptibles, energías de onda (de luz y sonido), y este sistema se controla mediante un sistema electrónico que hemos diseñado. Todo nuestro trabajo, por tanto, tiene una extensión en el tiempo. Generalmente nuestros ambientes funcionan durante un periodo de tiempo que puede ir desde diez horas, ininterrumpidamente, cada noche, durante un par de semanas a varios meses. Normalmente están programados, así que son diferentes cada noche. La mayoría de los miembros de este grupo se ocupa del mantenimiento de estas obras, que son de gran tamaño y muy complejas desde el punto de vista tecnológico.

Naturalmente, nuestro interés por el tiempo es diverso. En cada situación, en cada situación cultural, en cada sociedad, el tiempo (que creo que es un fenómeno al que no cabe ningún tipo de definición absoluta, especialmente en los términos de la relatividad einsteniana), el tiempo en sí, digo, no cuenta con ningún baremo para medir cómo transcurre, ni los sucesos se suceden en términos



Douglas Huebler, *Duration Piece n.º 7 (Pieza de duración n.º 7)*, Nueva York, abril de 1969.

El 17 de marzo de 1969 se tomaron 15 fotografías, a intervalos de un minuto, de un área del Central Park ocupada por 11 patos y ocasionalmente algún gorrion.

Las 15 fotografías (presentadas sin ningún orden consecutivo) junto con esta declaración constituyen la forma de esta pieza.

absolutos. En cambio, su transcurso y la sucesión de los acontecimientos está determinada por la posición del observador, la velocidad a la que éste se está moviendo, los campos de gravitación, las condiciones de temperatura, etc. Todo esto nos resulta familiar, pero implica que una determinada cultura tenga que establecer algún tipo de marco temporal dentro del cual la gente pueda referirse al tiempo. El individuo tiene el mismo problema. Su experiencia del tiempo no consiste más que en una sucesión de acontecimientos y de conciencia, que él tiene que ordenar de alguna manera para poder proyectar principios o discernir ciertos baremos de transcurso. El hecho de que un individuo al que se aísla en una habitación, privado de sensaciones, experimente una completa desorientación temporal indica el hecho de que dependemos del transcurso de los acontecimientos para estar en sintonía con la peculiar relación que nuestra sociedad mantiene con la estructura temporal. Nuestro ambiente está totalmente dominado por fenómenos electrónicos. Nuestro entorno es, al menos por la noche, totalmente eléctrico. Nuestras acciones, la naturaleza de nuestras experiencias vitales, suceden a un ritmo determinado por la tecnología electrónica.

En un entorno semejante, al grupo Pulsa le parece fundamental que se desarrolle una forma de arte público que trate estos fenómenos, para crear una fuerza artística significativa y abstracta que se ocupe específicamente de las experiencias que la gente tiene hoy en el mundo en términos de tiempo y también de espacio [...]. Nuestra intención con todo esto es encontrar el modo de que la gente tenga una experiencia más integrada del entorno en el que vive o, al menos, más inteligible [...].

SS: ¿Pensáis que el tiempo puede llegar a ser un valor concreto de la misma forma que sentimos ahora que lo es el espacio? ¿Podéis concebir que lleguemos a tener un conocimiento del tiempo, en relación con el arte o con la vida, tan grande como el que tenemos sobre el espacio?

DH: Yo no creo que sepamos más del espacio que del tiempo. Al menos no es mi caso. Medimos el espacio a través de los objetos que existen en el mundo y pienso que el tiempo lo medimos de la misma forma. Los dos son bastante ilimitados. Son sólo convenciones que empleamos. Permittedme responder también a la primera parte de lo que ha dicho Seth. Yo creo que se puede decir perfectamente que el tiempo es lo que cada uno de nosotros dice que es en un momento dado. Pero, como convención que es, sirve a nuestros fines en los términos de la estructura particular que queramos darle. Yo trabajo de un modo extremadamente neutro. Soy del todo incompetente para trabajar con el tipo de elementos y materiales con los que trabaja Pulsa. Pero me interesa ser capaz de extraer una pequeña porción de la vida, del mundo, y hacer con ello algo que se refiera al tiempo, es decir, demostrar cómo cambian los objetos o la posición de las cosas. Lo he hecho con elementos, acontecimientos o materiales que cambian normalmente a lo largo de una secuencia temporal; he documentado los cambios fotográficamente y he mezclado después las fotografías para no dar prioridad a lo lineal. Es sólo un modo de extraer algo de una serie de posibilidades y denominarlo obra [...].

IW: Para mí el tiempo es únicamente una gran ilusión, una ilusión infinita sin posibilidad alguna de comprensión. Sin embargo, yo no lo empleo realmente en ese sentido. Lo empleo sólo como una palabra que tiene unas características apropiadas, pero es un hecho que se trata de una palabra, y que es tan nebulosa, tan enigmática, que no puedes sostener nada sobre ella; es tan vaga que incluso no está. La palabra, cuando se pronuncia, es sólo un sonido: se desvanece en el momento de su ejecución; el sonido se desvanece, justamente, como el tiempo. Pero eso es precisamente lo que estoy tratando de hacer. Los



Pulsa, *Continuing Research Project*, luces de flash en el campo de golf de Yale, New Haven, invierno de 1969.

mismos principios se pueden aplicar a la comunicación oral, y ahora no estoy trabajando con el tiempo, estoy trabajando con la comunicación oral [...].

Puedo remontarme a los primeros filósofos griegos. Pitágoras y Sócrates (no tanto Platón) eran conscientes, obviamente, de cómo la comunicación oral avivaba las ideas. Nunca conocieron la palabra impresa, luego la comunicación oral viene de esa tradición. Pero también viene del presente y del arte del presente. Yo llegué a ello a través del arte de las «Estructuras primarias», etc., y formo parte de ello. Trato todo el tiempo de mantener las cosas en un estado primario y presentar los temas lo más directamente posible. Por ejemplo, si tomamos el tema de la comunicación oral, no se puede escribir, porque no se puede escribir una cosa que se comunica oralmente. Obviamente aplicas el medio que presenta la idea de la forma más directa posible y acabas por decirlo (la comunicación oral) tú mismo directamente. La viveza de la situación no se destruye.

CA: Hay algo que personalmente me preocupa. Dije que he hecho escultura y he hecho poesía, y estoy dispuesto a aceptar la comunicación oral de Ian como una forma artística relacionada con la poesía, pero no con la escultura o la pintura, porque yo siento que, si puedes escribir o decir algo adecuadamente, no es necesario esculpirlo o pintarlo. En otras palabras, la pintura y la escultura se preocupan de aspectos de la sensibilidad humana que no pueden tratarse adecuadamente con el lenguaje. Por eso me pregunto si Ian, en cierto sentido, no está aquí como poeta.

IW: Ciertamente, no soy un poeta, soy un mal escritor; probablemente por eso es por lo que hablo de la comunicación oral. No soy un poeta y considero la comunicación oral como una escultura. Porque, como dije: tomemos un cubo (se nos ha dicho, es muy simple, podemos imaginar el otro lado). Podemos llevar esta idea más lejos diciendo que podemos imaginar el objeto entero sin su presencia física. Así que hemos sobrepasado inmediatamente la idea de un objeto que era un cubo para tener una palabra, siempre sin presencia física. Y, sin embargo, teniendo todavía a nuestra disposición las características esenciales del objeto. Si avanzamos sólo un poco más, llegaremos al punto en que podemos tomar una palabra como «tiempo» y tener todas las características específicas de la palabra «tiempo». No hacemos más que desplazar esa idea de tomar una estructura primaria y centrar la atención sobre ella.

Norvell, Patricia Ann, *Eleven Interviews*, marzo-julio de 1969. Entrevistas grabadas y no publicadas; cada cinta cuenta con un índice mecanografiado e incluye biografías y bibliografías; Hunter College Library, Nueva York. Artistas: André, Barry, Hebler, Kaltenbach, Kosuth, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner.

Stephen Kaltenbach (editado por Lucy R. Lippard y el artista):

SK: Durante los últimos dos años, antes de enero de 1967, he ido suprimiendo uno a uno los diversos elementos de mi obra; cada vez eran más sim-

ples. Me di cuenta de que se pueden eliminar muchos elementos de una forma volumétrica y continuar aún teniendo una forma volumétrica. Al final tenía que pasar; así, que si quería continuar trabajando de esa forma, tenía que empezar a reducir el número de elementos del entorno que se entrometen y complican la experiencia visual. Decidí hacerme cargo del espacio y controlar todo desde la puerta hacia adentro; realicé una serie de dibujos que creo que has visto: construcciones de una habitación, que consisten en habitaciones completamente normales en todos los aspectos, desde el color a las características del techo pasando por la puerta, con una única manipulación, por ejemplo un suelo que tenía forma de pirámide pero estaba cubierto con una alfombra. No había ninguna zona de suelo que fuera plana; se inclinaba hacia los bordes de las paredes. Esa era realmente la primera vez que había algo conscientemente cerebral en mi obra [...]. También fue por entonces cuando empecé a fumar hierba. Eso fue muy importante [...]; sentí, en cierto modo, que podía librarme un poco del ego, y verme a mí mismo y a mi obra con mayor claridad. Estaba colocado cuando tuve una experiencia que ayudó a emprender las cosas que hice con telas [...]; cogía simplemente un trozo de tela de alguna forma, por ejemplo, un cuadrado, y decidía cinco o 10 maneras de plegarlo para que quedara bonito. Si una persona quería uno, elegía el color, tamaño y tipo de tela, y seguía mis instrucciones. Esto me llevó a considerar la posibilidad de que el artista no tuviera que controlarlo todo. De hecho, algunas de las que me interesan ahora son cosas que apenas controlo. Otra cosa en la que pensé entre enero y marzo de 1967 fue la legalidad y las leyes, y en el hecho de que muchas cosas que son ilegales no son inmorales [...]; pensé que podía hacer alguna de esas cosas que eran ilegales pero no realmente inmorales y sellar la prueba de ello dentro de una cápsula de tiempo, para documentar mis sentimientos acerca de las leyes sin tener que pagar por lo que había hecho. Hice tres cápsulas entre noviembre de 1967 y junio de 1968 [...]; nunca dije nada sobre su contenido y nunca admitiré si quiera que contengan algo, aunque tampoco jure que no lo haya. El encerrar lo que fuese que había dentro, si es que lo había, y su carácter secreto, era muy importante [...]. Una de las cápsulas fue para Bruce Nauman, que tuvo en mí una influencia primordial, por encima de otra gente; otra fue para Barbara Rose, y decía: «Barbara Rose: por favor, abre esta cápsula cuando, en tu opinión, yo haya adquirido relevancia nacional como artista». La que está en el Museum of Modern Art será abierta cuando yo muera [...]. Los contenidos de las cápsulas están limitados por lo que yo pueda imaginar, lo que yo pueda aceptar como apropiado, lo que yo pueda aceptar como arte. Aunque creo que últimamente no hay nada que no pueda aceptar como arte [...].

PN: ¿Cree que estamos dando un gran paso en lo que se refiere a abrir el campo del arte respecto al pasado? ¿Ha sido emocionante este último año?

SK: Culturalmente hoy se nos permite movernos más rápidamente. Me gusta moverme con más libertad y más rápido, desarrollar algo. El desarrollo



Dan Graham, fotografía de *Two Correlated Rotations* (Dos rotaciones correlacionadas), dos películas en súper-8 proyectadas a la vez, 1969.

Dos *performers* mirándose mutuamente a través del visor de la cámara son recíprocamente sujeto y objeto (observador y observado) mientras se filman el uno al otro; el proceso es una relación de retroalimentación (*feedback*) recíproca, dependiente.

En la galería, el espectador «ves» el bucle de *feedback* con un espacio de tiempo muy corto entre las imágenes grabadas por las cámaras: 2 «yo»s objeto/sujeto con relación a su propio «yo» en dos pantallas dispuestas en ángulo recto la una respecto a la otra.

Los dos *performers* con las cámaras se mueven en espiral en direcciones contrarias: el de la parte exterior hacia afuera y el otro, hacia el centro. La filmación termina cuando el *performer* que camina hacia adentro alcanza el límite interior de la espiral. Mientras giran intentan mantener continuamente centrado el objetivo de la cámara enfocando la posición del otro. A veces esto resulta más difícil para el *performer* del interior, que debe girar el cuello 360° para mantener al otro *performer* continuamente encuadrado. Así que, a veces, tiene que pasarse la cámara de un hombro a otro (este movimiento se ve en la película como una rápida panorámica de aproximadamente 100° sobre la línea del horizonte).

se ha convertido realmente en algo primordial. Hoy me resulta difícil hacer objetos, y los que hago parecen derrumbarse, como prueba de mis descubrimientos. Todo lo que puedo entender parece convertirse potencialmente en una forma de trabajar, así que, conforme asimilo y entiendo información, y si yo mismo hago algo con esa información, estoy realmente ansioso por transmitirlo. El método tradicional de transmitir era hacer una obra y que la gente la viera, que comprendiera lo nuevo que había allí y lo hicieran ellos mismos. Hoy día, sin embargo, basta con pasar la información. A mí me gusta hacerlo muy clandestinamente y me invento recursos para hacerlo de ese modo [...].

Yo solía ser un gran soñador despierto. Podía soñar imágenes en color y en tres dimensiones. Pensaba que con todas las pruebas de la existencia de la percepción extrasensorial y todo ese tipo de cosas podía haber un músculo que se pudiera desarrollar tanto como cualquier otro. Llegaría un día en que un artista expondría simplemente su cabeza directamente ante otra gente y esa sería la forma de expresarse. Al no poder hacer eso, sentía que debía haber otras maneras de ir directamente de una cabeza a la otra y, obviamente, eso se producía por medio del lenguaje, por lo que comencé a escribir cosas [...].

He estado pensando en la manera de presentar algo como en una situación teatral, como una especie de obra de teatro mental, en la que, en lugar de producirse las actuaciones sobre el escenario, las claves vendrían de allí y continuarían desarrollándose en la cabeza de las personas [...].

PN: No ha hablado sobre las obras de *Artforum* (afirmaciones u órdenes de una sola línea: «El arte funciona», «Conviértete en una leyenda») publicadas como anuncios en la revista en 1968-1969.

SK: Y tampoco he hablado sobre las obras de influencia. Éstas van primero. Cuando llegué por primera vez a Nueva York, mostré a un amigo mío un grupo concreto de mis obras; estábamos trabajando con los mismos materiales y en general con el mismo enfoque. Fui a su estudio unos tres meses más tarde y vi muchas de mis obras por allí, todas realizadas a su manera, mucho más grandes y mejores. Naturalmente al principio sentí todo lo que siente un artista cuando piensa que alguien está robando su trabajo. Luego me di cuenta que era una especie de cumplido. Le gustaba mi obra lo suficiente como para ampliarla. Parecía ridículo molestarse por eso. Me hizo pensar en la posibilidad de realizar mi obra a través de otra gente. Cuando hablaba con un artista que tenía intereses parecidos a los míos, le cedía tranquilamente lo que yo tuviese que le pudiera ayudar y esperaba a ver qué pasaba. Escribía lo que había dado. No siempre produjo frutos. Pero ese tipo de cosas es muy difícil de evaluar. A menudo sospecho que algunas ideas de las que di eran ideas que ellos ya tenían, así que, cuantitativamente, yo no tenía forma de decidir si lo que se producía era mi obra. Sin embargo, yo sentía realmente que estaba haciendo una obra y se me ocurrió que era una forma de escapar a mi propio gusto, al tomar como principio que yo estaba trabajando con otras personas y canalizando la obra a través de ellas.

PN: ¿Ha hecho público algo de esto?

SK: Esto podría resultar demasiado egocéntrico y no quiero molestar a nadie ni dar la sensación de que estoy tratando de sacar provecho de lo que hicieron; además, lo mismo me ocurre a mí. Estaría ciego si no lo admitiera. Tengo buenos ejemplos, como las placas de las aceras, que en su mayor parte son casi duplicados de la obra de Bruce Nauman, lo que me evita tener complejo de dios.

Desde entonces he hecho otras cosas. Ahora estoy con lo que yo llamo «enseña arte ya», con mis estudiantes. Se trata de la forma más tradicional de ha-

cer lo mismo, y, en cierto sentido, es más lógico y menos específico porque de lo que trato no es de inculcarles mis ideas, sino de impulsarles para que tengan las suyas propias. Pero, de nuevo, no puedo aceptar que eso sea mi obra. Porque todo puede ser tu obra, todo lo que sientas, todo lo que puedas imaginar. Enseñar arte es una forma de expresarme. Es un camino de ida y vuelta. Mis estudiantes me dan un montón de ideas y el intercambio clarifica las mías.

PN: ¿Sobre qué bases juzga o evalúa un observador su obra?

SK: La idea se puede evaluar. Pero nada más. La gente está aceptando la posibilidad de que no se pueda criticar este tipo de obra y, en consecuencia, los críticos de arte verdaderamente imaginativos se dedican a transmitir información más que a realizar sus propios juicios. En cierto sentido se están convirtiendo realmente en artistas. En realidad, para un artista simplemente vivir podría ser un medio válido de expresarse.

PN: Eso es lo que usted está tratando de conseguir. Un estilo de vida.

SK: Lo mismo les pasaba a tipos como Yves Klein y Duchamp, aunque no me di cuenta hasta que lo entendí por mí mismo. Al principio pensaba que era una idea mía. Quería convertirme en una leyenda, que es el próximo anuncio que saldrá en *Artforum*. *Artforum* tiene una tirada de 14.000 ejemplares, así que, en vez de estar sentado hablando con usted, estoy hablando a 14.000 personas. Lo que pasa es que hay muchas cosas que he puesto en *Artforum* que no son comprensibles para mucha gente que lee la revista. De hecho, ni siquiera se identifican como información. Están transmitiendo posibilidades. Muchas de ellas son muy directas, como órdenes: «Constrúyete una reputación», «Miente», «Mantén el engaño». Otras no son así. Son obras de tiempo, en cierto sentido. Requerirán algún tiempo para asimilarse. Me gusta ser misterioso y disfrazar mis intenciones.

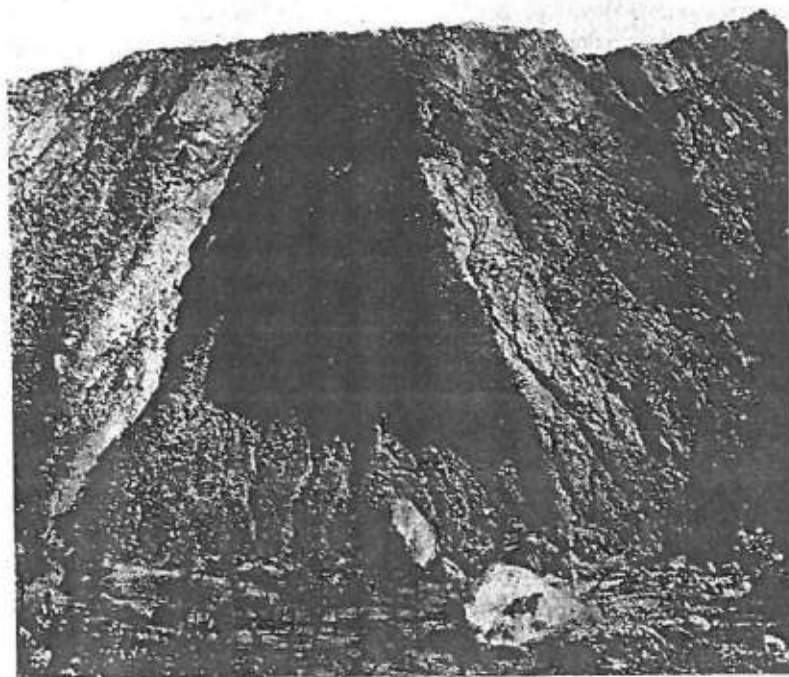
Robert Smithson, «Fragmentos de una entrevista con Patricia Ann Norvell, abril de 1969» (editado por Lucy R. Lippard y Robert Smithson; unas cuantas adiciones realizadas por el artista):

RS: Pienso que sería interesante comenzar con la idea del objeto, que yo considero un problema mental más que una realidad física. Para mí, un objeto es el producto de un pensamiento; no significa necesariamente la existencia de arte. Mi visión del arte surge de una postura dialéctica que trata de si algo existe o no. Me interesa más el terreno que dicta la condición del arte. Las obras que hice en el Yucatán eran desplazamientos de espejos. El contorno real del terreno determinaba la posición de los 12 espejos. El primer lugar era un campo quemado que consistía en cenizas, pequeños montículos de tierra y cepas quemadas; escogí un lugar y puse los espejos directamente sobre la tierra de manera que reflejaran el cielo. Estaba manejando la luz real como algo opuesto a la pintura. La pintura para mí es materia y una cobertura, más que luz en sí. Me interesaba captar la luz real en cada punto y traerla a la tierra. Hice esto

mismo de diferentes maneras, con distintos tipos de soportes, unas veces tierra sin más, otras veces ramas de árbol u otros materiales que había en el lugar. Todas las obras se desmantelaron una vez fotografiadas. Sólo escribí un artículo sobre ese viaje [véase *Artforum*, septiembre de 1968]. Es una obra que requiere viajar. Muchas de mis obras surgen de la idea de cubrir distancias. Más que hacer, las obras entrañan un cierto grado de deshacer, de separar y volver a juntar. No se trata tanto de crear algo como de «descrear», o desnaturalizar, indiferenciar, descomponer [...].

Mi trabajo anterior había tratado del *site* (lugar o emplazamiento) y el *non-site* (no-lugar o ausencia de lugar). Me interesé por primera vez por los lugares al viajar y enfrentarme simplemente con los materiales empleados por algunos sectores en estado puro, antes de que se refinaran para convertirse en acero, pintura o cualquier otra cosa. Mi interés por el lugar fue en realidad una vuelta a los orígenes del material, una especie de desmaterialización de la materia refinada. Como si cogiéramos un tubo de pintura y rastreáramos su historia hacia atrás hasta su fuente originaria. Me interesaba yuxtaponer el refinamiento del acero pintado, por ejemplo, a las partículas y la pureza de la propia materia. Esto inició también un diálogo entre el espacio interior de la exposición y los lugares exteriores [...]. No importa lo lejos que vayas, siempre parece que eres lanzado al punto de origen [...]. Te enfrentas a un extenso horizonte; puede extenderse más y más delante de ti, pero, de pronto, te das cuenta de que el horizonte se cierra a tu alrededor, así que tenemos ese efecto de dilatación. En otras palabras, no podemos escapar de los límites. No hay una ampliación real de la escala simplemente por esparcir materiales dentro de una habitación.

En cierto sentido mis no-lugares son habitaciones dentro de habitaciones. La recuperación desde los bordes exteriores le devuelve a uno al punto central [...], a la relación entre el interior y el exterior, y cómo es imposible tender un puente entre ambos [...]. A lo que te enfrentas realmente en un no-lugar es a la ausencia de lugar. Se trata de una contradicción más que de una ampliación de la escala. Uno se enfrenta a una ausencia muy poderosa, de mucho peso. Lo que yo hice fue ir fuera de los límites, elegir un punto y reunir material puro. La realización de la obra entraña realmente esta reunión. El contenedor es el límite que existe dentro de la habitación después de volver desde el borde exterior. Hay una dialéctica entre dentro y fuera, abierto y cerrado, centro y periferia. Va cambiando constantemente en esta duplicación sin fin, por lo que el no-lugar funciona como un espejo y el lugar actúa como un reflejo. La existencia se vuelve tan dudosa como un espejo. Se te presenta un no-mundo, o lo que yo llamo un no-lugar. El problema es que sólo puede abordarse en cuanto a su propia negación, luego te deja con ese material puro que no parece existir [...]. Te enfrentas a algo inexplicable; no queda nada que expresar [...].



Robert Smithson, *Asphalt Rundown* (Derramamiento de asfalto), ejecutada cerca de Roma, en octubre de 1969. Por cortesía de la John Weber Gallery, Nueva York, y L'Antico, Roma.

Las fotografías resultan la contradicción más extrema, porque lo reducen todo a un rectángulo, comprimiéndolo todo ahí. Eso me fascina. Yo hago tres tipos de obras: los no-lugares, los desplazamientos de espejos y los mapas de tierra o mapas materiales. Los espejos son superficies desconectadas. La presión del material puro contra la superficie de espejo es lo que proporciona su estabilidad. Las superficies no están conectadas del modo que lo están en los no-lugares. Los mapas de tierra, por otra parte, se quedan en los lugares. Por ejemplo, tengo en Texas un proyecto pendiente acerca de un gran mapa oval del mundo tal como existía en la era Cámbrica, como el mapa de una isla prehistórica que construí con arena movediza en Alfred, Nueva York. El mapa estaba hecho de roca. Se hundió lentamente. No existen lugares; están completamente perdidos en el tiempo, luego los mapas de tierra apuntan a lugares que no existen, mientras que los puntos de no-lugar indican lugares que existen, pero tienden a negarlos. Las obras de espejos pueden situarse en algún punto entre el borde y el centro. La fotografía es un modo de centrarse en el lugar. Puede incluso que, desde la invención de la fotografía, hayamos visto el mundo a tra-

vés de fotos y no de otra forma. En cierto sentido, la percepción ha de apartarse de las viejas nociones de naturalismo y realismo. Hemos de enfrentarnos a las cuestiones fundamentales de la materia y la mente, despojadas completamente de todo interés antropomórfico. Es también sobre eso de lo que trata mi obra: la interacción entre la mente y la materia. Es una idea dualista muy primitiva [...]. Considero las ideas unitarias fáciles (o *gestalt*) parte de la falacia expresiva, un alivio ante los horrores de la dualidad. La aparente reconciliación parece ofrecer un cierto alivio, una cierta esperanza [...].

La gente está convencida de que sabe lo que es la realidad, así que llevan su propia idea de la realidad a la obra [...]. Nunca se enfrentan con la realidad que está fuera de la suya propia, que podría no ser realidad en absoluto. La existencia del «yo» es lo que impide a todos enfrentarse a sus temores acerca de la tierra que pisan [...]. Los lugares muestran el efecto del tiempo, una especie de hundimiento en la intemporalidad. Cuando llego a un lugar que da la sensación de intemporal, lo empleo. La selección de lugares es casual. No hay una voluntad de elección. Me atraen los lugares de grado cero, donde la materia golpea la mente, donde las ausencias son aparentes, aquellos en los que se hace muy evidente la desintegración del espacio y el tiempo. Una especie de final de la individualidad [...] el ego desaparece por unos momentos.

PN: Una vez que se elige un lugar, todo es como un sistema muy autosuficiente.

RS: Es como una rutina. No hay lugar para la lógica. Si lo que intentas es alcanzar una razón lógica mejor que lo olvides, porque no se trata de ningún tipo de situación nombrable, mensurable. Toda dimensión parece perderse en el proceso. En otras palabras, estás yendo realmente de un sitio a otro sitio, lo que equivale a decir a ningún sitio en particular. Estar colocado entre esos dos puntos te sitúa en otro sitio, luego no hay foco. Ese borde exterior y ese centro se derriban el uno al otro constantemente, se cancelan mutuamente. Hay una suspensión del destino. Creo que el arte conceptual que se basa totalmente en datos escritos constituye tan sólo la mitad de la historia; sólo maneja la mente y ha de manejar también el material. A veces no se trata más que de un gesto. Encuentro fascinantes muchas de esas obras escritas. También hago muchas yo mismo, pero sólo como una parte de mi trabajo. Mi trabajo es impuro; está obstruido de materia. Estoy a favor de un arte con peso, pesado. No podemos escapar de la materia. No podemos escapar de lo físico ni tampoco de la mente. Están en constante colisión. Se podría decir que mi obra es como un desastre artístico. Una callada catástrofe de mente y materia.

PN: ¿Qué me dice de los límites en el arte?

RS: Todo arte legítimo maneja los límites. El arte fraudulento siente que no existen límites. El truco consiste en localizar esos límites evasivos. Estamos siempre corriendo en pos de ellos, pero de algún modo nunca se muestran. Por eso es por lo que digo que la medida y la dimensión parecen romperse en un

cierto punto [...]. De igual modo que existe gente centrada, abogados e ingenieros, los números racionales, y existe gente en los márgenes, locos y vagabundos, los números irracionales. El margen y el centro se encuentran cuando alguien como Emmett Kelly barre luz y la recoge en un recogedor.

PN: Jack Burnham cree que estamos pasando de una sociedad orientada hacia el objeto a una sociedad orientada hacia los sistemas.

RS: Sistema es una palabra conveniente, lo mismo que objeto. Es otra entidad abstracta que no existe. Creo que el arte tiende a aliviarse de esas esperanzas. Jack Burnham tiene mucho interés en ir *más allá* y eso es una visión utópica. El futuro no existe, y si existe es lo obsoleto en orden inverso. El futuro está siempre yendo hacia atrás. Nuestro futuro tiende a ser prehistórico. No me interesa emplear la tecnología o la industria como un fin en sí misma, o como una afirmación de algo. Eso no tiene nada que ver con el arte. Sólo son herramientas. Si construyes un sistema puedes estar seguro de que está destinado a evadirse, luego no veo ningún motivo por el que poner nuestras esperanzas en los sistemas. Un sistema sólo es un objeto expansivo, y finalmente se contrae. Si alguna vez viera un sistema o un objeto me interesarían, pero para mí son sólo manifestaciones del pensamiento que acaban en lenguaje. Es más que nada un problema lingüístico. Todo va a parar a eso [...]. Mientras se siga considerando el arte como una creación, siempre estaremos con la misma historia. Aquí estamos de nuevo, creando objetos, creando sistemas, construyendo un futuro mejor. Yo postulo que no hay mañana, no hay nada sino un agujero, un profundo agujero. Esto parece trágico, pero lo que alivia inmediatamente es la ironía, que te da un sentido del humor. Es ese sentido cósmico del humor lo que hace todo tolerable. Todo se desvanece. Los lugares retroceden hasta los no-lugares y los no-lugares retroceden hasta los lugares. Hay siempre un vaivén, un movimiento de avance y retroceso. Descubrir lugares por primera vez, después no conocerlos [...]. De hecho, es de los errores que cometemos de los que surge algo. No tiene sentido tratar de encontrar las respuestas correctas porque se está equivocado inevitablemente. Toda filosofía se vuelve contra sí misma y siempre será refutada. El objeto o el sistema siempre aplastará a su creador. Finalmente se desechará y se reemplazará por otra serie de mentiras. Es como ir de una mentira feliz a otra con un sentimiento de felicidad hacia todo. Un arte contra sí mismo es una buena posibilidad, un arte que siempre vuelve a la contradicción esencial. Estoy harto de las esperanzas ontológicas positivistas y todo eso, incluso de las desesperanzas ontológicas. Ambas son imposibles.

Street Works I, Nueva York, 15 de marzo, las 24 horas, entre las avenidas Sexta y Madison, entre las calles 42 y 52. Organizado por Hannah Weiner, Marjorie Strider, John Perreault. Algunas de las obras se publicaron en *0-9*, suplemento al n.º 6, julio de 1969. Participantes: Acconci, Arakawa, Battcock, Burton, Byars, Castoro, Costa, Creston,

Giorno, Kaltenbach, Levine, Lippard, B. Mayer, Monk, Patterson, Perreault, Strider (Rep.), Mr. T., Waldman, H. Weiner. Crítica de John Perreault, *Village Voice*, 27 de marzo de 1969. Incluía:

John Perreault, *Street Music I*:

Entre las 13:00 h y las 15:10 h, comenzando en la calle 42 y la avenida Madison, cruzando todo el tiempo de un lado a otro entre las avenidas Madison y Sexta, subiendo hasta la calle 52 [...], hice llamadas telefónicas desde una

Marjorie Strider, *Street Work* (Obra en la calle), 1969.

Street Works I Se colgaron 30 marcos vacíos en la zona para crear pinturas instantáneas y llamar la atención de los transeúntes sobre su entorno. 15 de marzo (arriba).

Street Works II Realicé la misma obra en una zona distinta. En estas dos obras la gente que pasaba se llevó a su casa la mayoría de los marcos. 18 de abril.

Street Works III Se colgó en la zona un gran estandarte de fieltro (de cerca de 3 m de largo) en el que se leía PICTURE FRAME (marco de pintura). 25 de mayo.

Street Works IV (Patrocinado por la Architectural League of New York). Se colocó una pintura de 3,5 x 4,5 m delante de la entrada de la Architectural League, forzando a la gente a caminar a través del plano de la pintura. Octubre.

Street Works V Se colocaron en las aceras marcos pegados con cinta adhesiva, creando más espacios pictóricos para que los atravesara la gente. 21 de diciembre.



cabina a otra, dejando sonar el teléfono tres veces en cada llamada. La obra era invisible y en gran parte inaudible [...]. Street Music II se realizó para el certamen Street Works II, el viernes 18 de abril de 1969, entre las 5:00 h y las 6:00 h, en la cabina telefónica situada en la calle 14 entre las avenidas Quinta y Sexta de Nueva York. Hice llamadas telefónicas a todas las cabinas que había utilizado en Street Music I, volviendo a trazar mi ruta por teléfono. Como en Street Music I, dejé sonar tres veces cada teléfono y colgué. Street Music III se realizó también el mismo día. Hay dos grupos de cabinas telefónicas en la calle 14 entre las avenidas Quinta y Sexta. Hice llamadas de una cabina a otra. De la cabina A a la cabina D y de la cabina C a la cabina B, dejando descolgados los teléfonos para que sonaran constantemente. Casi nadie lo notó [...]. Street Music IV consistía en lo siguiente: debe usted llamar desde el teléfono de su casa a todos los números de teléfono que reuní para la Street Music I y volví a utilizar para la Street Music II (se incluye lista de números y planos de los modelos telefónicos).

Robert Huot, Paula Cooper Gallery, Nueva York, 19 de marzo-25 de abril de 1969. Catálogo de 15 páginas, principalmente fotografías de obras de cinta y de otras piezas de detalles arquitectónicos ejecutadas en casas privadas. La exposición consiste en *Two Blue Walls* (Pratt & Lambert 5020 Alkyd) (Rep.); *Using Available Light*. Crítica de Don McDonagh, «Oh, Wall», en *Financial Times* (Londres), 16 de julio de 1969 (la crítica incluye también el *January Show* de Siegelau).

Brøgger, Stig, 21. *Marts 1969/March 21, 1969*, libro de 40 pp., principalmente fotografías; la edición de 1969 consiste en tres fotocopias, la edición de 1970 consta de 500, realizada por la Jysk/Kunstgalerie, Copenhague.

Donald Burgy, Bennett College Art Gallery, Millbrook (Nueva York), 5-25 de marzo. Declaración del artista:

El arte no puede ser la fuente de un nuevo arte. El arte está mostrando signos de agotamiento de los modelos históricos. Por tanto, el aspecto del arte, los medios, las técnicas y los diseños no deben constituir la preocupación principal. El arte no puede asumir una vida por sí mismo; debe reafirmar su vitalidad estando en el mundo.

Donald Burgy presenta información objetiva y muestras de aspectos seleccionados del mundo natural [...].

Esta información se presenta en forma de declaraciones matemáticas, verbales y visuales. Las muestras son naturales. La obra existe como una relación formada por el observador en su comprensión de la información y sus experiencias con las muestras.



Robert Huot, *Two Blue Walls* (Pratt and Lambert n.º 5020 Alkyd), *Sanded Floor Coated with Polyurethane* [Dos paredes azules (Pratt and Lambert n.º 5020 Alkyd), suelo con una capa de poliuretano cubierto de arena], marzo-abril de 1969. Paula Cooper Gallery, Nueva York.

Joseph Kosuth, Robert Morris, Bradford Junior College, Bradford (Massachusetts), marzo de 1969. Organizada por Seth Siegelau y Douglas Huebler. Seminario el 25 de marzo.

Kosuth:

1. II. Relación (Arte como idea como idea) 1968 [una de una serie de obras a partir de las definiciones del *Roget's Thesaurus*]:

Consta de tres partes:

A. Relación absoluta

B. Relación parcial

C. Correspondencia de Relación

Cada parte aparecerá por separado en tres publicaciones locales.

Morris:

1. Hay dos temperaturas: una fuera y otra dentro, 1969.

Robert Morris: *Aluminium, Asphalt, Clay, Copper, Felt, Glass, Lead, Nickel, Rubber, Stainless, Thread, Zinc* (Robert Morris: aluminio, asfalto, arcilla, cobre, fieltro, cristal, cable, níquel, caucho, acero inoxidable, hilo, cinc), exposición en la galería de Leo Castelli, 1-22 de marzo de 1969.

Durante el tiempo que duró la exposición, cada mañana se cambiaban estos materiales y otros (entre ellos, materiales químicos, tierra, agua), y se abría al público por la

tarde, mientras el artista usaba la galería como estudio. Cada día se sacaba una fotografía del cambio realizado y cada día y medio, aproximadamente, se colocaban las fotos en la galería. Los materiales sufrieron cambios drásticos durante la exposición, pero los resultados le importaban menos al artista que el hecho del cambio y de su propio compromiso de continuar con los cambios. El final de la muestra consistió en la retinada de todo el material (cerca de una tonelada), grabándose el sonido de la operación. El último día en la galería sólo estaban las fotografías y el sonido de la destrucción final de la obra, invirtiendo así el procedimiento de la influyente obra de Morris, de 1961, «Box with the Sound of Its Own Making» («Caja con el sonido de su propia construcción»).

John Latham (obras enviadas por correo a Lucy R. Lippard, 24 de marzo de 1969). Premisa inicial: ese «material» es una idea constante, es decir, un «hábito».

En el material dado:

Ideas preconcebidas sobre el valor

Ideas preconcebidas sobre las palabras

Ideas preconcebidas sobre la física

Ideas preconcebidas sobre la economía

La escultura:

Persuadir a los industriales de que contraten artistas en sus organizaciones y les paguen como oposición a la contabilidad del dólar. (copyright APG Londres, 1965).

Hacer una reseña de un diccionario sin utilizar palabras.

Definir lo menos.

Contar en unidades de atención

arte y economía (2): Yo, de manera sistemática, no cobro por las obras.

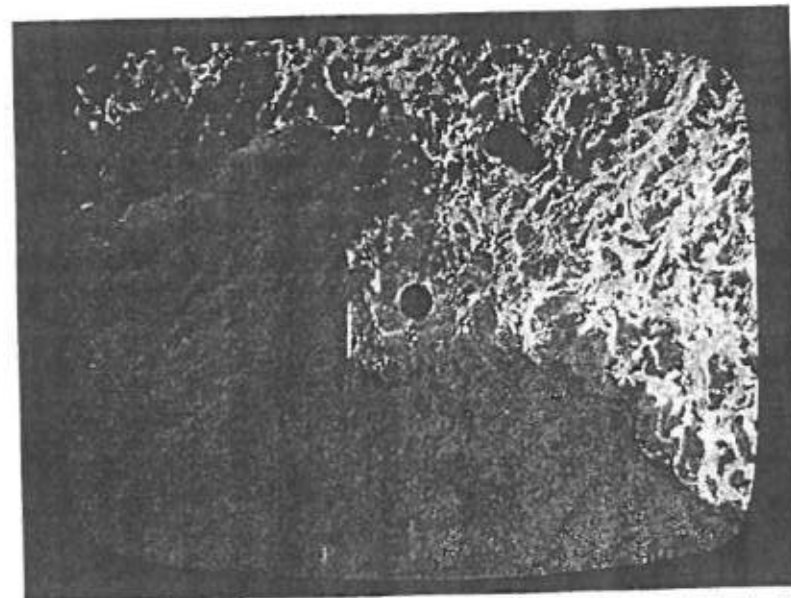
Ashton, Dore, «New York», *Studio International*, marzo de 1969.

Constable, Rosalind, «The New Art: Big Ideas for Sale», *New York*, 10 de marzo de 1969.

Dorfles, Gillo, «Arte concettuale o arte povera», *Art International*, marzo de 1969.

Hamilton, Richard, «Photography and Painting», *Studio International*, marzo de 1969.

Land Art, Fernsehgalerie Gerry Schum, Colonia. Catálogo de las películas encargadas por la galería a Long (*Walking a Straight 10 Mile Line*), Flanagan (*Hole in the Sea*) (Rep.), Oppenheim (*Time Track*), Smithsonian (*Fossil Quarry Mirror*), Boezem (*Sandfountain*), Dibbets (*12 Hours Tide*



Barry Flanagan, *Hole in the Sea* (*Agujero en el mar*), fotograma de una película de TV, Scheveningen, Holanda, febrero de 1969. Por cortesía de la Vidcogalerie Gerry Schum, Düsseldorf

«No se trata de que, desarrollando las convenciones, se pueda ver la escultura como algo más o de un nuevo modo, sino de que la premisa del pensamiento y el compromiso escultórico sea mostrarse como una base más sólida y pertinente para operar en la cultura». (febrero de 1969).

«Prefiero trabajar con la materia esencial de la escultura que con mis propias "ambiciones" sobre ella. De este modo espero encontrar cosas [...]. Lo que me gustaría es hacer invenciones y proposiciones visuales y materiales. No me gusta la idea de inventar una razón fundamental que acompañe la obra. La tradición es sólo una colección de razones fundamentales. No me gusta inventar un compromiso ni los términos de un compromiso; prefiero fabricar las esculturas» (1971).

«Me interesaban las configuraciones visuales comunes, típicas, que dirigen nuestra atención. Esto era para mí la construcción de un compromiso formal» (1971).

Object with Correction of Perspective, de Maria (*Two Lines, Three Circles on the Desert*), Heizer (*Coyote*) y retransmitidas por la televisión alemana el 15 de abril. El catálogo, documentación, biografías, textos de los artistas y de Schum:

La galería de TV existe sólo en forma de una serie de retransmisiones [...]. Una de nuestras ideas es la comunicación del arte en lugar de la posesión de objetos artísticos [...]. Esta concepción hace necesario encontrar un nuevo sistema para pagar a los artistas y cubrir los gastos de realización de proyectos artísticos para TV. Nuestra solución es vender los derechos de publicación —una especie de *copyright*— a la emisora de TV.

Street Works II, Nueva York, 18 de abril, 17:00-18:00 h, entre las calles 13 y 14 y las avenidas Quinta y Sexta. Participan los primeros artistas y, además, muchos otros, entre ellos, Arakawa, Burton, Gins, Graham, Kosuth, Piper, Venet, L. Weiner. Crítica de John Perreault en *Village Voice*, 1 de mayo de 1969.

Hanna Weiner se citó con otra mujer que tenía su mismo nombre; Scott Burton se paseó alrededor de una manzana vestido como una mujer que iba de compras y no fue reconocido. La obra de Steve Kaltenbach era una «Gula del Metropolitan Museum of Modern Art», un plano de la manzana con números que indicaban 36 «obras» encontradas.

18'6" × 6'9" × 11'2 1/2" × 47' × 11'3/16" × 29'8 1/2" × 31'9 3/16", San Francisco Art Institute, 11 de abril-3 de mayo de 1969. Organizada por Eugenia Butler. Artistas: Asher, Barry, Baxter, Byars, Butler, Huebler, Kaltenbach, Kienholz, Kosuth, Le Va, Oppenheim, Orr, Rudnick, Watts, Weiner.

Invisible Painting and Sculpture (Pintura y escultura invisibles), Richmond Art Center (California), 24 de abril-1 de junio de 1969. Exposición organizada por Tom Marioni.

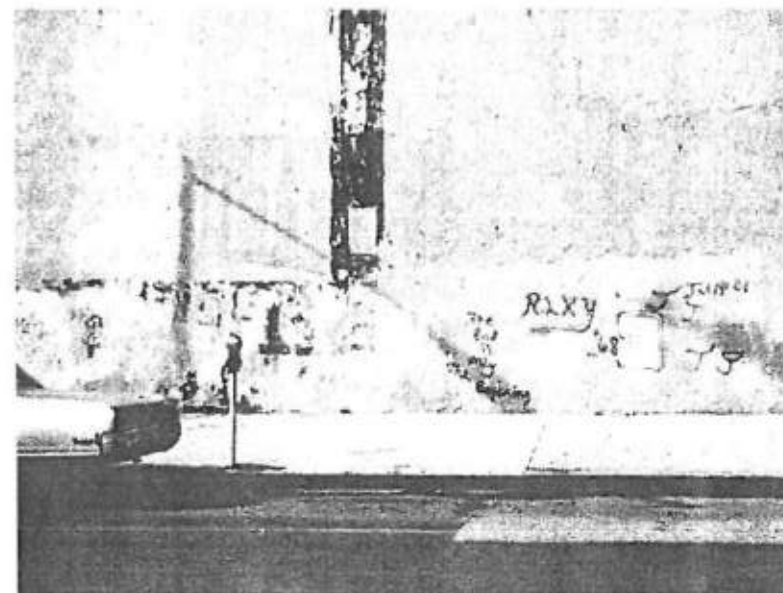
Robert Barry/*Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/From a measured volume to indefinite expansion/April 1969/Seth Siegelanb, 6000 Sunset Boulevard, Hollywood, California, 90028/213 HO 4-8383* (texto completo del cartel de la exposición: Robert Barry/Serie del gas inerte/ Helio, neón, argón, criptón, xenón/De un volumen medido a una expansión indefinida/Abril de 1969/Seth Siegelanb 6000 Sunset Boulevard, Hollywood, California, 90028/213 HO 4-8383). La galería era sólo un número de teléfono. El artista liberó los gases en varios lugares cercanos a Los Ángeles: en la playa, en el desierto, en las montañas, etc. (Rep.).

George Brecht: *The Book of the Tumbler on Fire; Selected Works from Volume I (Libro del vaso en llamas; selección de obras del volumen I)*, Los Ángeles, County Museum of Art, 15 de abril-18 de mayo de 1969:

«*The Book of the Tumbler on Fire* es una obra continua comenzada en la primavera de 1964. Ahora consta de 14 capítulos que, junto con 35 notas a pie de página, un índice y una portada, formarán el primer volumen. El libro puede considerarse una investigación sobre la continuidad de las cosas opuestas; de los objetos unos con otros, de los objetos y los acontecimientos, de las valoraciones y los objetos, de los acontecimientos en el tiempo, de los objetos y los estilos, etc.» (Brecht).



Robert Barry, *Inert Gas Series: Argon (Serie del gas inerte: Argón)*, foto que muestra el gas volviendo a la atmósfera, océano Pacífico, Santa Mónica (California), 1969.



Richard Artschwager, *Blp.* ciudad de Nueva York, 1969.



7. (Capítulo VIII, página 1). Silla de madera sin pintar con lámpara de rayos infrarrojos. «La colonia más pequeña del mundo es la isla Pitcairn con un área de 1,5 millas cuadradas.»

10. (Capítulo VI, cuadro 85). Silla verde con correa y cepillo. «El récord de duración de estar sentado en un árbol lo tiene David William Haskell (nacido en 1929): 55 días, desde las 10:00 h del 22 de julio hasta las 10:00 h del 15 de septiembre de 1930, sentado sobre una plataforma de 122 x 183 cm sobre un nogal del patio de una casa de Wilmar (hoy Rosemond), California, U.S.A.»

Scott Burton, *Four Changes (Cuatro cambios)*, 28 de abril de 1969. Hunter Colleger, Nueva York.

Un actor en medio del escenario de cara al público que lleva una camisa y unos pantalones del mismo color, el color A. Se quita la camisa y aparece otra camisa igual de color B. Se quita los pantalones y aparecen otros iguales de color B. Se quita la camisa y aparece otra camisa igual de color A. Se quita la camisa y aparece otra camisa igual de color B. Se quita los pantalones y aparecen otros iguales de color B.

5 Works by Lawrence Weiner, NSCAD, Halifax, 7-27 de abril de 1969:

- Una pared horadada por el disparo de una ráfaga de fusil.
- Dos clavos comunes de acero clavados en el suelo alineados, en determinados puntos, durante el tiempo de la instalación.

Lee Lozano, *I Ching Piece*, comenzó el 21 de abril de 1969 y continúa (Rep.):

Tabla 1 (21 abril-29 octubre de 1969): Hexágramas, tiempo.

N.º de preguntas contestadas: 3.087.

N.º total de días en que se hicieron preguntas: 165

Promedio de preguntas contestadas cada día: 18,7

Hexagrama más frecuente: H.33 (Retirada), (117) veces.

Hexagrama menos frecuente: H.15 (Modestia), (60) veces.

Tabla 2 (21 abril-20 noviembre de 1969): Cambios de línea.

Cambio de línea más frecuente: H.23, línea 2, (24) veces.

Cambio de línea menos frecuente: H.63, línea 6, (2) veces.

Tabla 3 (21 abril-20 noviembre de 1969): Tema de las preguntas.

Tema A: H.33, (17) veces.

Tema B: H.47, (26) veces.

Tema C: H.18, (15) veces

Tabla 4 (Comenzada el 11 de diciembre de 1969 y continúa). Líneas del viejo Yang, joven Yang, joven Yin y viejo Yin.

(La artista proporciona más información.)

DATE	HOW MANY QUESTIONS	OLD YANG	YOUNG YANG	YOUNG YIN	OLD YIN
DEC 11, 69	18				
DEC 12, 69	18				
DEC 13, 69	18				
DEC 14, 69	18				
DEC 16, 69	18				
DEC 17, 69	18				
DEC 18, 69	18				
DEC 19, 69	18				
DEC 20, 69	18				
DEC 21, 69	18				
DEC 22, 69	26				
DEC 23, 69	40				
DEC 24, 69	22				
DEC 25, 69	28				
DEC 26, 69	12				
DEC 27, 69	12				

Lee Lozano, página del cuaderno *I Ching Charts (Tablas de I Ching)*, 1969.

Lee Lozano, *Dialogue Piece (Pieza de diálogo)*:

Llama, escribe o habla con gente a la que no verías normalmente con el propósito específico de invitarles a tu apartamento para entablar un diálogo.

La obra está en curso desde la primera llamada realizada (21 de abril de 1969). Fecha en que me interesó el diálogo por primera vez: 1948. Fecha en la que decidí continuar (o sea, ampliar) la investigación de los diálogos: 8 de abril de 1969.

Nota: el propósito de esta obra es entablar diálogos, no hacer una obra. No se graba ni se toman notas durante los diálogos, los cuales existen únicamente porque sí, como felices acontecimientos sociales (la artista proporciona más información).

La obra «conceptual» de Lozano, concebida al mismo tiempo que finalizaba una gran serie de pinturas sobre los fenómenos de las ondas, lleva hasta el extremo la combinación del arte y la vida. Al contrario que la mayoría de las obras «de instrucciones» o «de mandatos», por ejemplo, las de Lozano se dirigen a sí misma, y las ha llevado a cabo escrupulosamente, por muy difícil que resultara mantenerlas en curso. Se ha dicho que su arte se convierte en el medio por el que transformar su vida y, como consecuencia, las vidas de otros y la del propio planeta.

«Boezen-Ger van Elk», *Museumjournaal*, abril de 1969. Diálogo.

Chandler, John Noel, «More Words on Curnoe's Wordly World», *Artscanada*, abril de 1969.

Morris, Robert, «Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects», *Artforum*, abril de 1969.

Reise, Barbara (ed.), «Minimal Art», número especial de *Studio International*, abril de 1964; incluye los artículos «Untitle 1969: A Footnote on Minimal Atylehood» de Reise, «Aerial Art», «An Opera by Carl André» de Smithson y «Drawing Series 1968 (Fours)» de LeWitt.

Restany, Pierre, «Le redoutable pauvreté de l'antiforme», *Combat*, abril de 1969.

Van Schaardenburg, Lieneke, «Kunstpromotor Seth Siegelaub: Jedereen Kan nu Kunst maken», *Het Parool* (Amsterdam), 12 de abril de 1969.

Art-Language: The Journal of Conceptual Art, n.º 1, mayo de 1969. Introducción de los editores Terry Atkinson y Michael Baldwin; colaboran LeWitt, Graham, Weiner, Bainbridge, Baldwin.

The New York Graphic Workshop at the Manufacturers Hanover Trust's Safe Deposit Box 3001, Nueva York, 1 de mayo-20 de junio de 1969. Artistas: Camnitzer, Porter, Castillo, Plate. Exposición visible únicamente por documentación por correo.

Simon Fraser Exhibition, 19 de mayo-19 de junio 1969, Burnaby (Vancouver). Organizada por Seth Siegelaub. Participantes: Atkinson y Baldwin (Art-Language), Barry, Dibbets, Huebler, Kaltenbach, Kosuth, LeWitt, la N. E. Thing Co., Weiner. Coloquio el día 17 de junio en la Simon Fraser University, mediante conexión telefónica desde Nueva York, Ottawa y Burnaby. Críticas de Charlotte Townsend en *Vancouver Sun*, 30 de mayo de 1969, y de Joan Lowndes en *The Province*, 6 de junio de 1969. La exposición incluye:

Robert Barry:

Telepathic Piece, 1969. (Durante la exposición intentaré comunicar telepáticamente una obra de arte, cuya naturaleza es una serie de pensamientos que no pueden expresarse ni con lenguaje ni con imágenes.) Al concluir la exposición se dio a conocer en este catálogo la información sobre la obra de arte.

Stephen Kaltenbach:

POSTULADO: Las administraciones universitarias funcionan según ciertas pautas que no permiten más que un mínimo espacio para la crítica.

PROCEDIMIENTO PARA LOS COMUNICADOS:

Acto 1. Plantear problemas que no puedan afrontarse mediante los canales existentes.

Acto 2. Determinar qué aspectos del sistema son los responsables de los fallos producidos por el Acto 1.

Acto 3. Dirigir la crítica hacia esas áreas.



[Véase traducción
en página siguiente.]

81 Green Street
New York, N.Y. 10012
22 de mayo de 1969

Iain Baxter
N. E. Thing Co. Ltd.
c/o National Gallery of Canada
Ottawa, 4, Ontario -Canadá-

Querido Iain,

¿Podrías ayudarme a entregar mi obra para la exposición de la Simple Simon University que se celebrará del 19 de mayo al 19 de junio? Mis dos primeros intentos fallaron.

Me explicaré: mi primera propuesta era pedir 200 dólares por una obra cuya naturaleza no se podía revelar. Esto resultó inaceptable para la S. S. U. puesto que el dinero dispuesto para la exposición debía gastarse a través de los cauces normales de la universidad.

La segunda propuesta era que la universidad colocara el siguiente anuncio en el *Vancouver Sun* durante el tiempo que durara la exposición.

ALQUILE UNA EXCAVADORA
o
un volquete
con operario
TÉ 298-4121 por la mañana. TÉ 929-0040 por la noche

La contrapropuesta de la universidad de colocar el anuncio en el periódico de la facultad hubiera alterado profundamente la naturaleza de la acción artística original por las siguientes razones:

1. El anuncio es igual a uno ya existente en el *Vancouver Sun*.
2. La compañía que pone el primer anuncio (el original) pertenece a mi hermano.
3. Él hubiera quitado su anuncio cuando la Simple Simon University colocara el suyo provocando que no hubiera ningún cambio físico visible.
4. Poner al descubierto las razones 2 y 3 hubiera cambiado radicalmente esta acción artística.

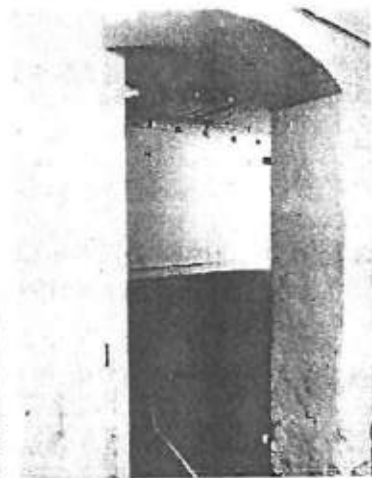
Mi tercera propuesta es que tú determines según tu criterio qué o quién fue responsable de este fracaso y que le des de mi parte un severo rapapolvo. Puedes escribir el texto exacto de esa perorata, pero te ofrezco las siguientes posibles palabras: estrochos de mente... tacaños... provincianos, quizá. Puedes emplear un lenguaje grosero.

Atentamente,
Stephen Kaltenbach

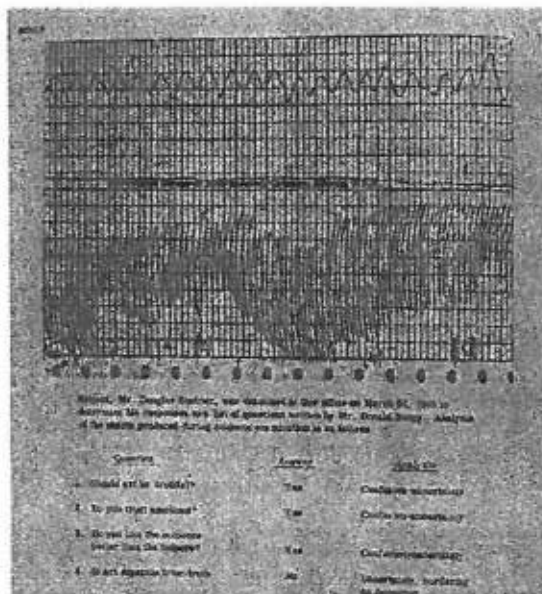
Lo que algún día haré público es que ya lo había planeado todo cuando se me dijo que hiciera una obra de comunicación. Intente pensar en algún aspecto de la propia universidad que yo pudiera transmitir, exponer o sobre el que pudiera hablar; la organización de una escuela, incluso la de la School of Visual Arts, resulta demasiado rígida para tratar con estas cosas; no hay mucha libertad para aceptarlas, así que eso fue lo que traté de exponer. Hice un par de propuestas concretas que yo creía inaceptables por una u otra razón con el fin de exponer esa inaceptabilidad. Es cierto que alguna de ellas podía haber sido aceptada, lo que, de haber sucedido, habría hundido por completo mi plan, pero todo funcionó muy bien. En literatura me han gustado siempre las historias de misterio en las que no se sabe qué pasará hasta el último momento y quería transponerlas también a mi propia obra (Kaltenbach, en una entrevista con P. A. Norvell; véase *supra*, pp. 136-140).

Number 7, Paula Cooper Gallery, Nueva York, 18 de mayo-15 de junio de 1969. Exposición organizada por Lucy R. Lippard.

La sala grande de la galería, aparentemente «vacía», contenía obras de Barry (un campo magnético), Weiner (un agujero en la pared procedente de un disparo de fusil), Wilson (comunicación oral), Kaltenbach (secreto), Haacke (corrientes de aire procedentes de un pequeño abanico en la puerta), Huot (las sombras existentes), Arischnwager (puntos de luz como los de las pantallas de radar en el interior, uno visible desde la ventana y otros en la calle) y una obra muy frágil de cable de André (Rep.). La sala más pequeña contenía



Derecha: Carl André, sin título, cables cortados, 2,75 m, 1969. Paula Cooper Gallery, Nueva York.
Izquierda: Rosemary Castoro, *Room Cracking n.º 7* (Habitación agrietándose n.º 7), mayo de 1969. Paula Cooper Gallery, Nueva York.



Donald Burgy, de la obra *Lic Detector (Detector de mentiras)*, 1969.

una escultura de Bollinger hecha con ramas de árbol en suelo, una medición de Bochner, un dibujo de pared de LeWitt, la *Investigation de Kosuth* (de El arte como idea como idea) en letreros en la pared, unas fotografías de Smithson y Kirby, un texto de de Maria, una obra incompleta de Serra de salpicaduras de plomo y una grieta de pared de Castoro (Rep.). El resto de los participantes estaban representados mediante material impreso, cuadernos o libros colocados sobre la mesa de la entrada: Art & Language, Bartheleme, Beery, Borofsky, Burgy (Rep.), Darboven, Dibbets, Graham, Huebler, Kaltenbach, Kawara, Kinmont, Kozlov, Long, Lozano, Lunden, Morris, Nauman (una cinta grabada), la N. E. Thing Co. (un telégrafo y resultados de sus operaciones durante la exposición), N. Y. Graphic Workshop, Piper, Ruppertsberg, Ruscha, Venet, Weiner. Crítica de John Perreault en el Village Voice, 5 de junio de 1969. Incluimos dos obras de la exposición:

Christine Kozlov: 271 hojas de papel en blanco, una para cada día en que se rechaza un concepto. Febrero-octubre de 1968.

Lee Lozano, *Grass Piece (Pieza de hierba)*, 2 de abril de 1969 [Las notas van al final de la obra]:

Haz un buen montón de hierba. Fúmatela tan rápido como puedas. Pásate el día colocada. Todos los días. Mira a ver qué pasa (1 de abril de 1969).

Una de las cosas que pasan es que cada vez necesitas una cantidad mayor de hierba para sentirte bien. ¿Estará aumentando la inmunidad? (17 de abril de 1969). Se ha estabilizado la cantidad de hierba necesaria. Esta noche empezaré a fumar el último paquete de hierba limpia. Cuando se haya acabado, quedarán al-

gunas ramitas que fumar y muchas semillas que me comeré*. (Ésta ha sido una obra brillante, pero me gustaría acabarla con un destello.) Decisión para la siguiente obra: estar sin hierba durante el mismo periodo de tiempo.

«Busca los extremos,

Allí es donde está

Toda la acción» (24 de abril 1969).

Cada día estoy más cansada. Esta sensación de agotamiento debe de venir de fumar tanta hierba, o de trabajar tanto, tal como he estado haciendo, o se deberá a la monotonía de mis días. † (29 de abril de 1969).

Acabaré la *Obra de hierba* con algo sonado: una cápsula de mescalina que me dio Kaltenbach.º (2 de mayo de 1969).

Ya no estoy colocada, sólo paralizada. • Se terminaron la hierba, las ramas y las semillas^Δ hace cerca de una hora (3 de mayo de 1969).

NOTA: Aparte de al levantarme por la mañana hubo en esta obra dos ocasiones en las que no estaba drogada, cada una ellas de una duración aproximada de dos horas.○

*No sucedió nada por comer las semillas. Nada podía suceder: las semillas no te colocan y sólo dan dolor de cabeza. No fumes ni comas las semillas.

† Debido a la *General Strike Piece (Obra de huelga general)* durante la cual estuve en casa casi todo el tiempo (en curso a partir del 16 de mayo de 1969).

º Esto se pospuso debido a circunstancias que no podía controlar. Al final tomé la mescalina: el 11 de mayo de 1969. No hizo efecto, debía ser una píldora floja, una cápsula estropeada.

• Creo que esta obra es un buen ejemplo del «Principio de duda» de Heisenberg, aplicado a la mecánica cuántica: *El acto de observar algo lo cambia*. La obra me paralizó, no la hierba.

Δ ¿Podría ser que no sentir ningún efecto por comer semillas fuera debido a estar muy drogado por fumar ramas? Falso.

○ Y después de la «Pieza sin hierba», unos días después de dejar de estar drogada (sin incluir la semana que pasé en Halifax). Continúa mi investigación sobre la hierba [...] (21 de enero de 1971).

The Appearing/Disappearing Image Object, Newport Harbor Art Museum, Balboa, California, 11 de mayo-28 de junio. Organizada por Tom Garver. Artistas: Baldessari, Le Va, Ruppertsberg, Edge, Cooper, Rudnick, Asher.

Street Works III, Nueva York, 25 de mayo de 21:00-24:00 h, entre las calles Prince, Grand, Greene y Wooster. Esta exposición era totalmente abierta: todo el mundo estaba invitado a presentar obras.

Language III, Dwan Gallery, Nueva York, 24 de mayo-18 de junio de 1969.

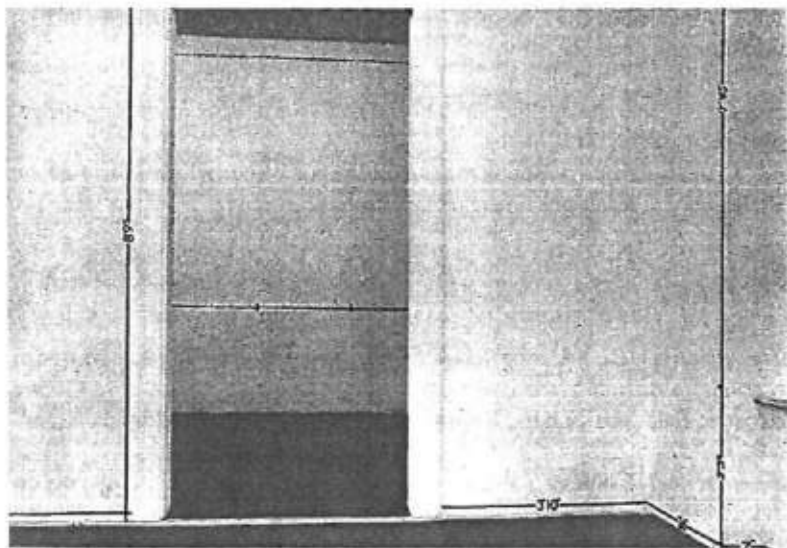
Perreault, John, «Para-Visual», *Village Voice*, 5 de junio de 1969. Crítica de las exposiciones *Language III* y *Number 7*.

Ecologic Art, John Gibson Gallery, Nueva York, 17 de mayo-28 de junio de 1969. Participan André, Christo, Dibbets, Hutchinson, Insley, Long, Morris, Oldenburg, Oppenheim, Smithson.

Anti-Illusion: Procedures/Materials (Antilusión: procedimientos/materiales), Whitney Museum of American Art, Nueva York, 19 de mayo-16 de julio de 1969. Exposición organizada por Marcia Tucker y James Monte. Textos de los editores y de los artistas, bibliografía. Artistas: André, Asher, Bollinger, Duff, Ferrer, Fiore, Glass, Hesse, Jenney, Le Va, Lobe, Morris, Nauman, Reich, Rohm, Ryman, Serra, Shapiro, Snow, Sonnier, Tuttle. Crítica de Peter Schjeldahl en *Art International*, septiembre de 1969.

Mel Bochner, *Measurements* (Mediciones), Galerie Heiner Friedrich, Munich, 9-31 de mayo de 1969 (Rep.):

Todas las obras se realizaron en Munich durante la semana del 1 al 8 de mayo de 1969. La exposición incluía únicamente las obras que se pudieran realizar durante una semana con el material disponible.



Mel Bochner, *Measurements Series: Group B 1967* (Serie de mediciones: grupo B 1967), cinta negra sobre las paredes. Instalación en la Galerie Heiner Friedrich, Munich, 1969.

Tres grupos de procedimientos para trabajar con:

Grupo A: Mediciones externas: cualquier objeto estable, material o lugar, orientado respecto a un sistema externo (declaración de posición); con coordenadas.

Grupo B: Mediciones de situación: las medidas de un objeto estable o un lugar directamente sobre sí mismo (superpuestas).

Grupo C: Mediciones comparativas: cualquier objeto estable, material o lugar en relación con un patrón predeterminado (dividido en secciones).

La serie de mediciones, que continúa en el presente, comenzó con dos esbozos en 1967, que se desarrollaron en serio a partir del verano de 1968. Se trata de un tema del que se han ocupado los «artistas de la idea» desde los «stoppages» de Duchamp a las pinturas de Jasper John y los relieves de plomo de Robert Morris; el interés de Bochner es más teórico que metafórico, centrándose en la medición real y sus implicaciones directas más que en las referencias previas y acumulativas utilizadas en el arte anterior.

«El 9 de mayo (viernes), el 12 de mayo (lunes) y el 30 de mayo (viernes) de 1969, a las 3:00 horas según el meridiano de Greenwich (9:00 h ESTE), Jan Dibbets realizará el gesto que se indica al dorso en el lugar señalado con una X en Amsterdam, Holanda.» «Exposición» de arte por correo: una postal con una foto del artista, con el pulgar alzado crípticamente, en un balcón de Amsterdam; editada por Seth Siegelau. Dibbets ganó un premio nacional por esta obra, cuya recompensa fue un viaje a Nueva York. Crítica de Louwrien Wijers, «Wereldtentoonstelling per briefkaart», *Algemeen Handelsblad*, 29 de mayo de 1969.

Ammann, Jean-Christophe, «Perspective Corrections», *Art International*, mayo de 1969 (sobre Dibbets).

This Way (Stanley) Brouwn, *Art and Project Bulletin* 8, 31 de mayo-25 de junio de 1969. Documentación, biografía y bibliografía sobre la obra de Brouwn.

14 de mayo, Londres: Gilbert & George, ante el público en la Ripley House, sirven «The Meal» («La comida») a David Hockney como obra de arte. Un informe sobre ello en *Studio International*, mayo de 1970.

David Lamelas, Galerie Yvon Lambert, París, mayo de 1969. El 26 de abril tuvo lugar y se filmó una entrevista de cinco minutos entre Marguerite Duras y Raoul Escari. Durante la entrevista, a intervalos irregulares, se tomaron 10 fotografías y se eligieron 10 frases; la combinación de las mismas constituye la obra.

John y Barbara Latham (eds.), *NOIT NOW* (con *APG news*, n.º 1), Londres, mayo de 1969:

«En 1965 la galería de arte parecía estar fracasando o no ser ya relevante en Londres, salvo en la medida en que podía fomentar la serie que uno llamaba arte, que continuaba adelante por la presión del antiarte. El APG (Artists Placement Group, Grupo de Colocación de Artistas) resultó que [...] no fue nunca un marco para ayudar a los artistas, o para conseguir dinero [...]. El arte era lo que iba a quitar los gusanos de todo tipo de cosas, sistemas, ciencia, pinturas, ideas, amor, aburrimiento, política, lo que fuera; el arte iba a desafiarlo. El arte era tu oposición real. [El APG propuso, entre otras cosas] que las industrias cuyos materiales y equipo son de especial interés para los artistas que proponemos debían incorporar a su plantilla de empleados a un artista en ejercicio, o a un graduado de una escuela de arte, o incluso a un pequeño grupo de dos o tres.»

En 1970, el APG propuso «iniciar bajo los auspicios del Ministerio de Tecnología un cuerpo cuya función fuera examinar y cultivar métodos de aumentar los niveles de atención de la comunidad y de reducir los problemas causados por la información redundante». La idea es insertar un artista en el mecanismo convencional, o costumbres, de la industria, como un factor interruptor (no destructor) que estimulará o generará nuevas actitudes. «La motivación y la estructura se han convertido en la misma cosa» (John Latham).

Goldin, Amy, «Sweet Mystery of Life» («El dulce misterio de la vida»), *Art News*, mayo de 1969. Sobre Kaltenbach, Oppenheim, Morris, etc.:

Las experiencias estéticas son más fáciles y puras que el arte porque tienen menos consecuencias. La encarnación de una idea estética, al contrario que el arte, es algo informal. No supone coacción alguna sobre la idea ni ofrece clave alguna de su significado humano [...]. Negar a estas obras la condición de arte es afirmar que el arte se define por un tipo especial de estructura del que carece este arte. Puedes rechazar esta premisa y aceptar la alternativa, definiendo el arte como un tipo especial de intención y respuesta. En ese caso estas obras constituyen simplemente una nueva forma de arte. Creo que el arte es una especie de estructura y, en consecuencia, el valor artístico no viene aquí al caso. La situación artística es preartística, lo que no supone negar que parte de estas obras sean interesantes, fascinantes y deliciosas. Las más imaginativas tienen el misterio y el encanto de la vida misma. Es el pensamiento del arte lo que falta.

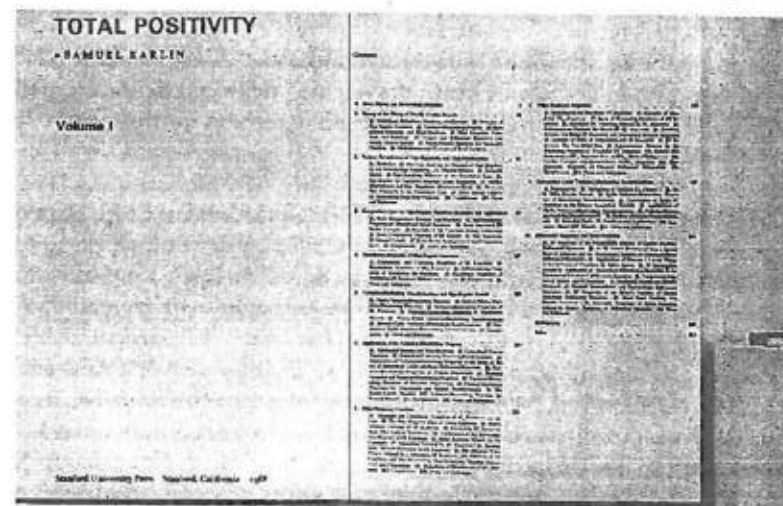
Shirey, David, «Impossible Art», *Art in America*, mayo-junio de 1969.

Arte Povera 1967-69, Galleria La Bertesca, Génova, 25-30 de junio de 1969. Artistas: Anselmo, Boetti, Icaro, Mertz, Pistoletto, Prini, Zorio. Texto de Germano Celant.

Look at the N. E. Thing Company/Voyez La Compagnie N. E. Thing, National Gallery of Canada, Ottawa, 4 de junio-6 de julio de 1969. Exposición que consistió principalmente en reproducciones y documentación de obras realizadas anteriormente en otros lugares.

N. E. Thing Co. Report on the Activities of the N. E. Thing Co. of North Vancouver, British Columbia, at the National Gallery of Canada, Ottawa, and other locations, June 4-July 6, 1969, catálogo en francés e inglés que contiene biografías, bibliografía, lista de proyectos, «ACTS», «ARTS», fotos del entorno de la exposición y una conferencia que tuvo lugar en junio en el museo. Entre los participantes en la conferencia estaban Iain y Elaine Baxter (presidentes de la NETCo.), Anne Brodzsky, David Silcox, Greg Curnoe, John Chandler, Lucy Lippard, Seth Siegel, Brydon Smith, Mak Whitney, etcétera:

Baxter: Lo que realmente me interesa es que hay todo tipo de información disponible: información líquida. IBM está interesada en multiplicar y confrontar información. Xerox está interesada en copiar información y existen también por ahí tipos que manejan información simplemente porque sí, y eso es lo que yo llamo informadores visuales. Llamamos a lo que hacemos Información de Sensibilidad Visual porque se trata de una forma distinta de considerar la palabra «arte». Abarca un área más amplia. Es como si empiezas a hablar a un tipo en la calle o a un hombre de negocios y al decir yo «arte» él dice, «¡ah!, Rembrandt» [...].



Bernar Venet, *Total Positivity* (*Positividad total*), presentación del libro con la ampliación de la página del título y el índice, 1969.

Siegelau no se te presenta con especulaciones, sino con hechos, y eso es una diferencia fundamental. Una pintura es idéntica a su presentación, pero ahora hay un cuerpo de obra en el que lo original del arte, el hecho del arte, no está en la presentación del arte. La forma en que uno se hace consciente de una cosa no es de lo que trata la cosa. Hay dos cosas diferentes. En otras palabras, Iain puede poner algo sobre la pared, pero ello no trata de algo que está sobre la pared, sino de algo que puede estar en la costa norte del sudeste asiático [...]. Iain puede estar dirigiendo la atención hacia un montón de basura muy concreto sin ni siquiera tocarlo; está haciendo lo menos posible para decirte que eso existe.

Verano: la NETCo. ejecuta una serie de «paisajes» erigiendo señales a lo largo de varias carreteras en el campo, convenientemente espaciadas, que dicen: «Pronto estará pasando por un paisaje de la N. E. Thing Co. de 1/3 de milla de longitud»; «Comienzo de la vista»; «Usted está ahora en medio del paisaje de la N. E. Thing Co.»; «Fin de la vista».

Lippard, Lucy R., «Iain Baxter: New Spaces», *Artscanada*, junio de 1969. Número especial sobre «Los elementos» que incluye también el artículo de John Chandler, «Hans Haacke: The Continuity of Change».

Gassiot-Talabot, «La Proposition de Buren», *Opus International*, n.º 12, junio de 1969.

4 de junio, Slide School of Fine Arts, Londres: «Gilbert & George los escultores presentan "Underneath the Arches" («Debajo de los arcos»), la obra de arte más inteligente, fascinante, seria y hermosa que se haya visto nunca».

Luis Camnitzer, Liliana Porter, The New York Graphic Workshop, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 20 de junio-6 de julio de 1969. Texto de Camnitzer y «algunas líneas de Lucy Lippard».

Sea Works, «Doce días de obras de mar que realizará Schuldt, Savannah (Georgia), 20 de junio de 1969, 2 de julio de 1969, Amberes [...]. La realización del programa está sujeta a las convenciones marítimas, las regulaciones de seguridad, el tiempo y las condiciones establecidas por los propietarios de los barcos».

Smithson, Robert, «Toward the Development of an Air Terminal Site», *Artforum*, junio de 1969.

Mellow, James, R., «Art Beyond Art», *New Leader*, 23 de junio de 1969.

Millet, Catherine, «Petit Lexique de l'art pauvre», *Les Lettres Françaises*, 4 de junio de 1969.

Tilson, Joe, «5 Questions Answered», *Art and Artists*, junio de 1969. Sobre la fotografía y las palabras en el arte.

Julio de 1969, Art Press, Nueva York: publicación periódica sin título que incluye contribuciones de Burn, Piper, Ramsden, Cutforth, Kaltenbach, LeWitt, Nelson (publicada por The Society for Theoretical Art & Analyses). Extracto del «Diálogo» de Ian Burn:

1. El lenguaje sugiere, a través de la idea y del espectador, una especie de diálogo o «conversación».
2. Esto crea un área real de la obra.
3. Participar en un diálogo da al espectador una nueva significación; más que escuchar, se interesa por reproducir e inventar parte del diálogo.

July-August-September, 1969, catálogo de la exposición, organizada por Seth Siegelau, que tuvo lugar simultáneamente en 11 lugares diferentes repartidos por todo el mundo (véase *infra*, p. 188). Artistas: André (La Haya), Barry (Baltimore), Buren (París), Dibbets (Amsterdam), Huebler (Los Ángeles), Kosuth (Portales, Nuevo México), LeWitt (Düsseldorf), Long (Bristol, Inglaterra), la N. E. Thing Co. (Vancouver), Smithson (Yucatán) y Weiner (Cataratas del Niágara). Crítica de Howard Junker, «Idea as Art», *Newsweek*, 11 de agosto de 1969.

Conception-Perception, Eugenia Butler Gallery, Los Ángeles, 1-25 de julio 1969.

Letters (Cartas), Long Beach (Nueva Jersey), 11-31 de julio de 1969. Organizada por Phillip M. Simkin; texto de Lenore Malen. El catálogo consiste en páginas sueltas en una caja, proyectos acabados e inacabados, documentación y fotografías de Bollinger, Christo, Ferrer, Fulton, Heizer, Hutchinson, Insley, LeWitt, Morris, Oppenheim, Ruthenbeck, Serra y Glass, Smithson, Sonnier. El catálogo ilustra acerca de las dificultades y la variedad presentes en una exposición concebida tan libremente. Incluyó:

Richard Serra y Philip Glass: *Long Beach Island, Word Location (Long Beach Island, colocación de palabra)*, junio de 1969:

En un área de 30 acres de tierra pantanosa a lo largo de la costa se colocaron 32 altavoces multidireccionales en lugares escogidos como para cubrir todo el lugar.

La palabra *is* (es) se grabó en una cinta continua de 15 minutos de duración que se dejaba oír por los altavoces. Se controló el volumen de manera que los altavoces no se interferían, sino que sólo se podían escuchar al acercarse a ellos, es decir, no se podían oír dos altavoces desde un mismo lugar. Cada sonido se disolvía en un espacio determinado.

La colocación de una palabra concreta en un lugar señala la artificialidad de una lengua. La imposición de la palabra como símbolo niega la experiencia del lugar. A la inversa, la experiencia del lugar se niega a sí misma en relación a la palabra (porque, al definirse a sí misma en relación con el lenguaje, niega su significado independiente de la definición).

Wall Show, Ace Gallery, Los Ángeles, verano de 1969. Bochner, Ryman, LeWitt, Weiner, Huebler y Huot ejecutaron, consecutivamente, obras murales.

Joseph Beuys, Kunstmuseum, Basilea, julio-agosto. Textos de Josef Vander Gritten y Dieter Koeplin.

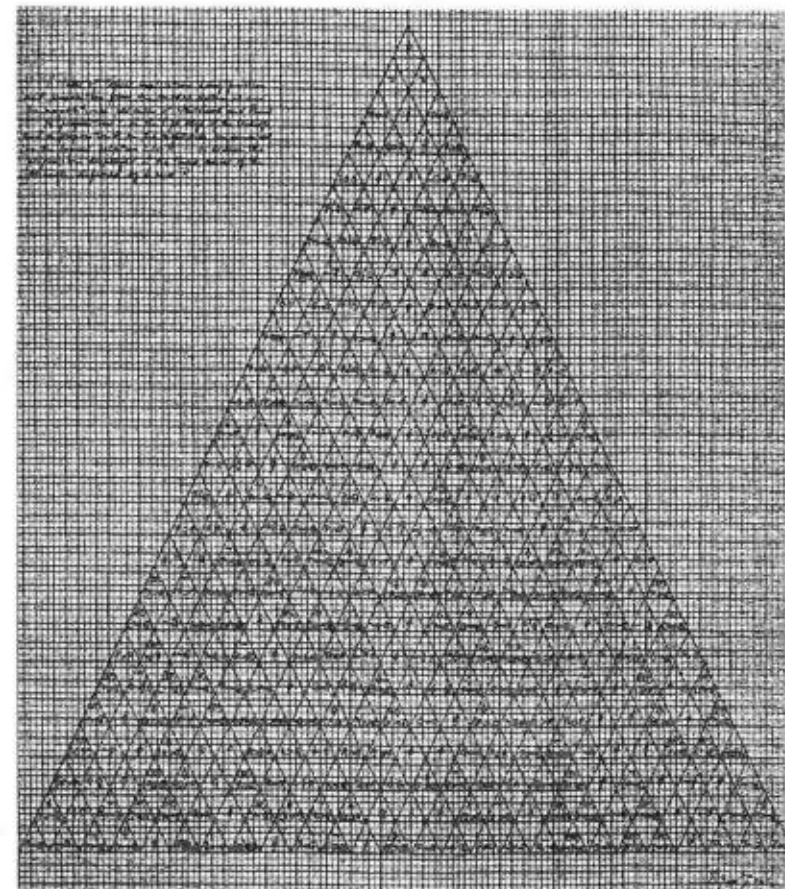
Darboven, Hanne, *6 Manuscript '69* (*Kunstzeitung*, n.º 3), Düsseldorf, Michelpresse, julio de 1969. «Construcciones varias a partir de las fechas del año 1969».

Verano de 1969, Sullivan County, Nueva York: Agnes Denes comienza su «Dialectic Triangulation: A Visual Philosophy» («Triangulación dialéctica: una filosofía visual»):

El *arroz* se plantó para representar la vida/el crecimiento, los *árboles* se encadenaron para representar la obstrucción a la vida/el crecimiento (dificultar el cambio y la regeneración puede provocar la mutación y la muerte) y el *Haiku* enteró para representar la idea/el pensamiento, lo absoluto, lo abstracto, etcétera.

Desde entonces, las investigaciones de Denes con agrupaciones de tres la han conducido hasta infinidad de disciplinas, incluidas la filosofía, la ética, la psicografía, la anatomía, la religión y la botánica. He aquí algunos extractos de su texto sobre el proyecto:

La Triangulación dialéctica es una simplificación y una reconstrucción sistemática de lo complejo de cada tema a través de diversos métodos, como la reevaluación, reagrupación o división, unas veces comenzando con una única proposición, otras veces buscando el medio entre dos extremos. Se trata de construir progresivas tricotonías, que fallan o tienen éxito con un método dialéctico, llegando cada vez a una tesis mejor o a un nivel más alto, de la misma manera como cambian las teorías científicas, que siempre avanzan y se desarrollan en complejidad [...]. Se pueden crear dos teorías opuestas o un «espacio de equilibrios», y desde ahí llegar a una tercera teoría, derivada de las dos primeras en un plano superior y seguir así con sucesivas tricotonías (por ejemplo, el arte de ayer reevaluado



Agnes Denes, *Dialectic Triangulation: A Visual Philosophy into Symbolic Logic* (Triangulación dialéctica: una filosofía visual de la lógica simbólica), parte del proyecto: ejercicios de lógica, 1970.

Tabla de deducciones lógicas usando funciones y proposiciones del sistema modal S8 y el cálculo proposicional de Whitehead y Russell. Una proposición I en el vértice izquierdo del triángulo y una proposición D en el lado derecho se combinan en la relación lógica I D, para deducir la proposición mostrada en el tercer vértice del triángulo definida por I y D.

Este triángulo enumera todos los argumentos humanos lógicos, al cortarse el triángulo verticalmente por la mitad para producir la llamada Tabla de la Verdad y Tabla de la Mentira.

por el arte de hoy, preparando el camino para el arte del mañana que, a su vez, será reevaluado por futuros discípulos) [...]. Se trata de un proceso artístico que expone los funcionamientos de las hipótesis en lugar de ocultarlos detrás de símbolos, yuxtaposición de color y eliminación o complicación de la forma. Las fuerzas activadoras de la triangulación se aplican de manera diferente a los grupos de

ideas puras, porque nunca están animados. Las ideas puras reposan a la espera siempre de ser activadas por un razonamiento, o por una oportunidad (Rep.).

Restany, Pierre, «Hyper avangarde», *Le Nouveau planète*, julio-agosto de 1969. Publicado también en *Planeta*, septiembre-octubre de 1969.

Morris, Robert, *Earth Projects*, anuncio con texto del artista de una serie de litografías de 10 colores, realizadas en el Detroit Workshop en el verano y el otoño de 1969. Los proyectos incluyen: Polvo, Vapor, Temperaturas, Vibraciones, Cascada, Montículos y Trincheras, Petróleo en combustión.

Burton, Scott, «Time on Their Hands», *Art News*, verano de 1969.

Kostelanetz, Richard, «Interferential Art», *Columbia Forum*, verano de 1969.

Meyer, Ursula, «De-objectification of the Object», *Arts*, verano de 1969.

Wasserman, Emily, «Peter Hutchinson», *Artforum*, verano de 1969.

A finales del verano, Oxford (Inglaterra): exposición organizada por los estudiantes en el jardín del Christ Church College de la Universidad de Oxford, que incluyó a Harvey, Flanagan, McLean, Lamelas, Long, Louw, Arnatt, Latham. Michael Harvey (Nueva York) posee un cuadro sobre la exposición.

Carl André, Gemeentemuseum, La Haya, 23 de agosto-5 de octubre de 1969. Textos de Enno Develing, Hollis Frampton y del propio artista.

«La energía contenida en un verdadero desayuno inglés transformada en la rotura de una barra real de acero por parte de los artistas Jan Dibbets y Reiner Ruthenbeck, Londres, agosto de 1969.» Obra fotográfica por correo desde la Konrad Fischer, Düsseldorf.

Agosto de 1969: Gilbert & George actúan como «escultura viviente» (*living sculpture*) y cantan «Underneath the Arches» en el International Jazz Festival, Plumpton Race Course, Sussex.

Haber, Ira Joel, *Radio City Music Hall*, Nueva York, agosto de 1969. Lista de las películas exhibidas en el Music Hall de 1933 a 1969; fotografías, planos, carteles, programa de Navidad (5 de diciembre de 1946) y carteleras:

1937

Lloyds of London
The Plough and the Stars
On the Avenue
When You're in Love
Fire Over England
Wings of the Morning
When's Your Birthday
Seventh Heaven
Quality Street
The Woman I Love
A Star is Born
Shall We Dance
This is my Affair
Woman Chases Man
Another Dawn
Ever Since Eve
New Faces of 1937
Knight Without Armor
The Toast of New York
Stella Dallas
Vogues of 1938
The Prisoner of Zenda
Lost Horizon
Stage Door
Victoria the Great
The Awful Truth
Stand In
Nothing Sacred
I'll Take Romance
Tovarich

1947

The Yearling
The Sea of Grass
The Late George Apley
The Egg and I
Great Expectations
The Ghost and Mrs. Muir
The Bachelor and the Bobby-Soxer
Down to Earth
Song of Love
Cass Timberlane
Good News

Agosto, Buenos Aires: el New York Graphic Workshop envía cuatro exposiciones por correo desde el Instituto Torcuato de Tella.

Celant, Germano, «La Natura e inserta», *Casabella*, agosto-septiembre de 1969.

Free Media Bulletin, n.º 1, Vancouver, 1969, editada por Duane Lunden, Jeff Wall e Ian Wallace. Compuesta con textos y documentos sueltos fotocopiados procedentes de fuentes diversas. «Colaboradores»: Artaud,

Burroughs, Duchamp, Eastlake, Huelsenbeck, Lunden, Reinhardt, Schwarz, Soleri, Toche, Trocchi, Vazan, Wall, Wallace.

Place and Process (Lugar y proceso), Edmonton Art Gallery, Alberta, 4 de septiembre-26 de octubre de 1969. Exposición organizada por Willoghby Sharp y William Kirby. Incluye a André, Dibbets, Heizer, Long, Morris, Weiner, la N. E. Thing Co., Graham, van Saun, etc. Película realizada por Schley y Fiore. Crítica de Sharp en *Artforum*, noviembre de 1969; véase también *Artscanada*, octubre de 1969.

Projects Class (Clase de proyectos), Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, septiembre, 1970. Organizada por David Askevold. 12 fichas, cada una de ellas con el resumen de un proyecto propuesto a la clase en el otoño de 1969, por parte de los siguientes artistas: Barry, Bochner, Dibbets, Graham, Huebler, Kosuth, LeWitt, Lippard, la N. E. Thing Co., Smithson, Weiner.

557,087, Seattle Art Museum (World's Fair Pavilion, Seattle Center), patrocinada por The Contemporary Arts Council, 5 de septiembre-



Leguionía: Gene Beery, *Note... (Planning for the Endless Aesthetic Visualization)* [Nota... (Plan para una visualización estética sin fin)], acrílico sobre lienzo, 15 x 15 m, 1969. Esta pintura recuerda las primeras pinturas de palabras ejecutadas toscamente por Beery a principios de los años sesenta en Nueva York y expuestas en la Iolas Gallery (Nueva York, febrero-marzo de 1963), cuyo antiesteticismo parecía dirigido en aquella época contra el enfoque «formalista» dominante en el arte, contra la «autocrítica», el arte por el arte, los enfoques de «válido y no válido» y el arte «sculto». Algunos ejemplos: «Disculpen. Pintura temporalmente FUERA DE ESTILO. Cerrado para actualizar. Espere la reapertura estética», «Pintura CERRADA por defunción familiar hasta nuevo aviso». La exposición de la galería Iolas incluía pinturas-señales como «La exposición continúa a la vuelta de la esquina», etc. *Dowry*: Allen Ruppersberg, *Hay at the Ambassador (Heno en el hotel Ambassador)*, mesa, silla, heno, cristal, escritorio de hotel, 1969.

5 de octubre de 1969. Organizada por Lucy R. Lippard. El catálogo consiste en 95 fichas de 10 x 15 cm ordenadas al azar; hay fichas diseñadas por cada uno de los artistas, 20 fichas de texto de Lippard, tres fichas de bibliografía, lista de las películas proyectadas (Barry, Framp-ton, Gehr, Huot, Jacobs, Landow, Schum, Serra, Sharits, Snow, Wieland y *Land Art*). Participantes: Acconci, André, Arnatt, Art-schwager, Asher, Atkinson, Baldessari, Baldwin, Barry, Barthelme, Baxter, Beery (Rep.), Bochner, Bollinger, Borofsky, Burgy, Buren, Castoro, Darboven, de Maria, Dibbets, Ferrer, Flanagan, Graham, Haacke, Heizer, Hesse, Huebler, Huot, Kaltenbach, Kawara, Keinholz, Kinmont, Kosuth, Kozlov, Latham, Le Va, LeWitt, Louw, Lunden, McLean, Morris, Nauman, N. Y. Graphic Workshop, Nikolaides, Oppenheim, Perreault, Piper, Rohm, Ruppertsberg (Rep.), Ryman, Ruscha, Sandback, Saret, Sawchuk, Serra, Sims, Smithson, Sonnier, Wall, Weiner, Wilson.

Críticas: John Voorhees, *Seattle Times*, 5 de septiembre; Thomas Albright, *San Francisco Examiner & Chronicle*, 21 de septiembre; William Wilson, *Los Angeles Times*, 21 de septiembre y Peter Plagens, *Artforum*, noviembre de 1969. El párrafo siguiente pertenece al artículo de Plagens:

555.087 [...] será recordada en general como la primera exposición importante de «arte conceptual» organizada por una institución pública, pero de lo que se trata en realidad es de una amalgama de obras acromáticas mostrando un espectro que va desde los últimos *funcky minimal*s hasta un punto en el que el arte es reemplazado, literalmente, por la literatura. La muestra es una cabeza de puente, lo suficientemente consolidada como para necesitar separar la enorme porquería del arte-pensamiento de Canal Street del abundante material genuinamente peligroso [...]. La exposición tiene un estilo propio, un estilo que impregna la muestra hasta el punto de sugerir que Lucy Lippard es en realidad la artista y que su medio son los otros artistas, una previsible consecuencia de la práctica actual de los museos de contratar a un crítico para que «haga» una exposición y el crítico, a su vez, pedir a los artistas que «hagan» las obras para la misma [...]. En cada una de sus partes, 557.087 surge de numerosas fuentes con distintos grados de relevancia (la «relevancia» depende de que, se crea o no en la existencia de «temas» en el arte actual, por oposición a una depuración sin fin, 557.087 trata de temas) [...]. La fuente más importante, creo yo, es una preocupación moralista, casi puritana, por la amenaza, la queja, la presencia perversa de «arte», y como subfuente está la antitecnología.

De hecho, esta exposición se convirtió como un ejercicio de «antigusto», como un compendio de obras tan diversas que el público debía hacerse su propia idea sobre unas ideas a las que nunca le habían enfrentado. No se trataba de una muestra de «arte conceptual»;

de haberlo sido, sin duda no hubiese incluido las obras de artistas como André, Bollinger, Hesse, Ryman, Serra, etc. Cuando se estaba gestando, en el otoño de 1968, el «arte conceptual» aún no había cristalizado, y por el tiempo en que se completó la lista, a principios de la primavera de 1969, yo tenía particular interés en no proporcionar una nueva categoría en la que fueran a agruparse artistas diversos. Yo no veía cómo se podía agrupar en un solo conjunto el «arte minimal», el «arte al aire libre», el «arte idea», etc. El título era la cifra de población de la ciudad en la que se celebraba la muestra. (Este mismo libro constituye otro intento de poner de manifiesto la fragmentación, la variedad y la disparidad de intención.) En cualquier caso, era la primera exposición, que yo supiera, en la que la obra se repartía no sólo entre el interior y el exterior, sino en un radio de unas 50 millas alrededor de la ciudad. Aunque se proporcionaron planos en el museo, estaría por asegurar que, excepto Anne Focke, la ayudante del museo, y yo misma, nadie vio la exposición completa. El tronco gigante de Bollinger (de varias toneladas de peso) estaba justo delante del museo, pero el crítico de Artforum nunca lo advirtió. Imaginen, por tanto, el destino de la obra de Louw, unos postes blancos que seguían los contornos de una colina cercana, de la de Baxter, unos espejos que reflejaban un paisaje aislado, de la de Sims, un arco rociado con spray blanco en los linderos de un bosque en una carretera secundaria, de la de George Sawchuk, unas tuberías a través de una pequeña arboleda, etc. Varias de las obras no se ejecutaron en Seattle, por motivos económicos, por falta de ayuda, por mi propia insuficiencia, o por otros motivos. Se intentó todo, tres piezas (las de André, Flanagan y Rohm) se hicieron mal; Serra nunca llegó allí para hacer su obra; las obras de LeWitt y Dibbets no pudieron terminarse por no tener la madera adecuada y por el mal tiempo. La obra de Heizer, tanto en Vancouver como en Seattle, consumió una gran cantidad de tiempo y jamás se llegó a completar. Mirándolo con perspectiva, me asombra que se llegara a realizar tanto trabajo, dada mi tremenda ingenuidad en lo referente al esfuerzo que suponía realizar cada una de las obras. En suma, se trató de una experiencia que tendría que estar loca para repetir, pero que me enseñó más acerca del arte del que se trataba que todas las palabras que se habían pronunciado hasta entonces.

El catálogo de fichas dispuestas al azar tenía a una romántica simplificación excesiva que hoy me disgusta. Pero, puesto que algunas de las ideas que ofrecían eran normales en aquella época, para bien o para mal, incluimos los siguientes extractos:

- Con frecuencia, el arte que se reprime deliberadamente se asemeja a ruinas, neolíticas más que de monumentos clásicos, amalgamas de pasado y futuro, restos de algo «más», vestigios de alguna empresa desconocida. El fantasma del contenido continúa planeando sobre el arte más obstinadamente abstracto. Cuanto más abierta y ambigua es la experiencia que se ofrece, más forzado se ve el espectador a depender de sus propias percepciones.
- El artista visual emplea las palabras para transmitir información sobre fenómenos perceptibles sensorial o potencialmente; no sorprende su actual preocupación por la lingüística, la semántica y las estructuras sociales, tal como las expone la antropología. El hecho de que la base de estos campos esté constituida por modelos estructurales les otorga una categoría visual.

- Si la insistente presencia física de la estructura primaria es un mecanismo para parar el tiempo que resiste el moderno flujo mundial creando nuevos monumentos frontales y estáticos al presente, la mayoría de las obras incluidas aquí se ocupan de la energía, de la animación, de las líneas de tiempo no consecutivas y relativamente irracionales y del material. Sin embargo, pueden ser concretas de forma especulativa, incluso cuando son invisibles. A pesar de las presentaciones pragmáticas o engañosamente científicas, los artistas generalmente aceptan lo desconocido o lo tratan a un nivel diferente que los científicos. Los artistas no analizan las circunstancias pensando en el «progreso», sino que las exponen, haciéndose conscientes ellos mismos y haciendo consciente a su público de cosas a las que antes no se hacía caso, de información que ya está en el entorno y que se puede aprovechar como experiencia estética. ¿Y qué es lo que no se puede?
- Un artista puede dejar sentir su propia presencia o la presencia de su entorno, dejando escapar un punto, una línea, un acento o una palabra en el mundo, abrazando todo un área o parte de ella, o una época, en cualquier tiempo y lugar. De acuerdo con ello, la importancia del área o periodo puede neutralizarse hasta que el arte se vuelve más abstracto que nunca, incluso cuando es prácticamente inseparable de la vida. Ello implica que lo que nosotros reconocemos ahora como arte será al final irreconocible. Por otra parte, los límites de la visión, como los aspectos perceptibles de la naturaleza o del espacio exterior, parecen ampliarse tan infinitamente como los lleva la experiencia del hombre y los experimentos.
- La experiencia y la conciencia, después de todo, son compartidas por todos. El arte concebido como experiencia pura no existe hasta que alguien lo experimenta, desafiando la propiedad, la reproducción, la identidad. El arte intangible podría derribar la imposición artificial del la «cultura» y proporcionar al mismo tiempo un público más amplio para el objeto artístico tangible.

Entre las obras de la exposición:

Robert Barry:

All the things I know but of which I am not at the moment thinking - 1:36 P.M.; 15 June 1969, New York.

(Todo lo que sé pero en lo que no estoy pensando en este momento 15 de junio de 1969, 13:36 h, Nueva York).

Sol LeWitt (ejecutado en Vancouver por Glenn Lewis):

Utilizando un lápiz duro, se dibujan sobre una pared durante un minuto líneas paralelas de 30 cm de largo separadas entre sí alrededor de 30 mm. Bajo

esta fila de líneas se dibuja otra fila por un espacio de diez minutos. Bajo esta fila de líneas se dibuja otra fila por un espacio de una hora.

John Baldessari y George Nicolaidis:

«Límite: parte de una ciudad, especialmente un área densamente poblada, habitada por grupos minoritarios normalmente como resultado de limitaciones económicas o sociales» (texto que figuraba en una pequeña etiqueta negra y plateada que se fijó a los postes telefónicos, señales, etc., a lo largo de los límites del gueto de Seattle).

Other Ideas (Otras ideas), Detroit Institute of Art, 10 de septiembre-9 de octubre de 1969. Texto de Samuel Wagstaff, Jr. Artistas: André, de Maria, Heizar, Smithson, etcétera.

The Return of Abstract Expressionism (Procedurism) (El retorno del expresionismo abstracto: «procedimentalismo»), Richmond Art Center, California, 25 de septiembre-2 de noviembre de 1969. Exposición organizada por Thomas Marion. Artistas: Anderson, Crawley, Fish, Fox, Goldstein, Henderson, Kos, Linhares, la N. E. Thing Co., Oppenheim, Stewart, TeSelle, Veres & Gnazzo, Woodall.

Prospect '69, Kunsthalle, Düsseldorf, 30 de septiembre-12 de octubre de 1969. Exposición organizada por Konrad Fischer y Hans Strelow. Artistas: B. y H. Becher, Beuys, Boetti, Brouwn, Buren, Butler, Byars, Calzolari, Cotton, Darboven, D'Armagnac, Dekker, Dibbets, Haacke, Heizer, Kounellis, LeWitt, Long, Marriacci, Oppenheim, Orr, Penone, Prini, Raetz, Ruthenbeck, Ryman, Schnyder, Smithson, Zaj. Crítica de Margit Staber en *Art International*, enero de 1970. Entrevistas con Barry, Huebler, Kosuth y Weiner incluidas en el catálogo:

Robert Barry:

P: ¿Qué obra presenta en *Prospect '69*?

RB: La obra consiste en las ideas que tendrá la gente después de leer esta entrevista.

P: ¿Esa obra se puede exponer?

RB: No, pero el lenguaje se puede utilizar para indicar la situación en la que existe el arte. Para mí el arte trata del hecho de hacer arte, no sobre alguien que es consciente de ello.

P: ¿Cómo pueden conocerse estas ideas?

RB: La obra no puede conocerse en su integridad porque existe en la mente de un gran número de gente. Cada persona sólo puede conocer realmente la parte que está en su propia mente.

P: ¿Lo «desconocido» es también un elemento importante en el resto de su obra?

RB: Utilizo lo desconocido porque es una fuente de posibilidades y porque es más real que cualquier otra cosa. Algunas de mis obras consisten en pensamientos olvidados o fragmentos de mi subconsciente. También utilizo elementos que no son transmisibles, que no pueden conocerse o que aún no se conocen. Esas obras son reales, pero no concretas; tienen un tipo de existencia diferente.

P: ¿Cómo calificaría el tipo de control que tiene sobre los elementos de su obra?

RB: Mi control es indefinido, pero, hasta cierto punto, yo influyo sobre la forma de las ideas. ¿Qué cantidad de control consciente tiene un artista sobre su obra? La situación, esta entrevista, también condiciona la naturaleza de la obra, que será el resultado de este lugar y este momento.

P: ¿Existe la obra en realidad?

RB: Existe si usted tiene alguna idea sobre ella, y esa parte es suya. El resto sólo lo puede imaginar.

Joseph Kosuth:

P: Desde que le conozco, su interés por la filosofía ha tenido una relación estrecha con su arte; sin embargo, en los últimos meses, su obra parece que tiene aún menos que ver con lo que antes considerábamos arte [...]. ¿Todavía se considera un artista?

JK: Sin duda, yo diría que sí, en el sentido de que mi pensamiento está siempre relacionado con un contexto muy abstracto que creo que en mi época se ha convertido en un requisito para uno de los sentidos de la palabra «arte». Yo también añadiría, sin embargo, que mi obra tiene mucho menos que ver con el cubismo de lo que el cubismo tiene que ver con la obra de Ingres. Con esto quiero decir que me siento quizá como el primer artista fuera del dominio del siglo XIX. Naturalmente esto no me hubiera sido posible si no hubiera sacado provecho del «arte americano» desde Pollock, aunque el «arte americano» como contexto sea irrelevante en este momento. Esto también es nuevo con mi generación [...].

Anteriormente, cuando un artista trabajaba dentro de una tradición, podía mantener una especie de posición cultural. Eso es precisamente lo que hoy no es real. Un nacionalismo de ese tipo es precisamente lo que le resulta extraño al artista de hoy día. Trabajar dentro de una tradición supone hoy timidez artística y nada más. Mi obra es un tipo de investigación continua en la que no hay una parte más importante o decisiva que otra. Trato de no pensar en las obras como «piezas» individuales, lo cual es un tipo de pensamiento que nos ha quedado de la escultura: específico y más o menos icónico. Continuamente trato de mantener mi obra en un plano general porque ésa es la esfera de lo

abstracto. Como es sabido, he titulado todos mis trabajos desde principios de 1966 «Arte como idea como idea». Las razones que me llevaron a querer que mi arte existiera sólo como ideas son varias y se presentaron simultáneamente. Respondía a problemas formales específicos en mi obra —problemas muy personales— que surgieron de las actividades pictóricas/escultóricas. Parecía estar más de acuerdo con mi época; respondía a mis deseos en favor de una abstracción completa —mi primera preocupación había sido la abstracción— y todo eso coincidió con ciertas revelaciones que tuve sobre la historia del arte y de la filosofía. Con mis obras de definiciones del diccionario me resultó evidente que la forma de presentación (las ampliaciones fotográficas) se consideraban con frecuencia «cuadros», por más que yo insistiera en dejar claro que las ampliaciones fotográficas eran sólo ampliaciones fotográficas y que el arte era la idea. Después de esa serie comencé a utilizar medios obvios (periódicos, revistas, carteleros, paneles publicitarios de autobuses y trenes, la televisión) como forma de presentación. Pensaba que eso dejaba claro que el arte es conceptual, no algo de lo que se puede tener una experiencia sensible [...].

El cuadro sinóptico de la serie de categorías del *Thesaurus*, a la que me refiero como «investigación 2», se completó conceptualmente el año pasado, cuando comencé la fase de presentación de la obra. Toda mi obra existe cuando se concibe, porque la ejecución es irrelevante para el arte —el arte se refiere únicamente a un contexto artístico— y, cuando se presenta a través de los medios, es para «la humanidad», no para unos hombres concretos, quiero decir, que no me interesa cambiar la vida de nadie en el sentido que lo haría, por ejemplo, Walter de Maria. En cualquier caso, la serie «Investigación» se refiere a un proyecto de dos o tres años que consiste en 43 «obras» con 190 partes diferentes. Casi he acabado la mitad, aunque ahora pienso en ellas como obras pasadas.

Lawrence Weiner:

P: Usted está exponiendo en *Prospect* una obra que requiere siete años para realizarse. ¿Se expone como una obra en curso?

LW: No. La obra «Objetos flotantes lanzados a varios canales, uno al mes, durante siete años» es una obra acabada en el momento de la exposición. Lo que se expone es la idea de una serie de objetos flotantes lanzados a los canales, no una serie específica.

P: ¿Por qué se construye la obra y cómo afecta ello a su venta?

LW: La obra es de propiedad pública. Yo mismo soy el receptor y he elegido que se construya. No se vende, puesto que la información de su existencia se hace pública. He estado requiriendo ayuda de la gente, de la propia organización de *Prospect*, para que me ayuden a construir la obra.

P: Con anterioridad, usted se refirió al arte que daba instrucciones como fascismo estético. ¿Cómo podría justificar que la gente construya la obra bajo su dirección?

LW: No están construyendo la obra bajo mi dirección, sólo ayudándome en su construcción. Su ayuda no constituye, de ninguna manera, una participación o compromiso en el Arte mismo, ni esta construcción es necesaria para ser apreciada. El que la construyan o no no afecta a la obra. Mi requerimiento me resulta suficiente para convencerme de que la obra se está construyendo.

P: ¿Por qué siete años?

LW: Quizá porque siete años es el periodo de prescripción de muchos delitos en los Estados Unidos.

P: ¿Por qué todas sus obras, sea cual sea su complejidad, están dentro del reino de lo posible?

LW: Si fueran imposibles de construir, negarían la posibilidad del receptor de elegir que se construyan o no.

P: ¿Qué implica lanzar en oposición a dejar caer, echar, etcétera?

LW: Un objeto que se lanza no necesariamente se deja caer y un objeto que se deja caer no se lanza necesariamente.

Stanley Broun at Prospect '69. Art and Project Bulletin 11, 30 de septiembre-12 de octubre de 1969:

Ande durante unos instantes, de forma muy consciente, en una determinada dirección; simultáneamente, en el universo, se desplazan un número infinito de seres vivos en un número infinito de direcciones.

Septiembre de 1969: Buren y Toroni son invitados a la Bienal de París; después de obtener el mayor espacio se lo ceden a un tercer pintor (Ristori).

New Alchemy: Elements, Systems, and Forces in Contemporary Art (Nueva alquimia: elementos, sistemas y fuerzas en el arte contemporáneo), Art Gallery of Ontario, Toronto, 27 de septiembre-26 de octubre. Organizada por Dennis Young; comentada por él en Art and Artists, febrero de 1970. Artistas: Haacke, Ross, Takis, Van Saun.

FRARMRROREEROFIBSEATERLR (Robert Morris, Rafael Ferrer), C.A.A.M., University of Puerto Rico, Mayagüez, abril, mayo y septiembre de 1969. Véase informe en Revista de Arte, n.º 3, diciembre de 1969 (Crespo, Ángel, «Los Eventos Morris en el campus Mayagüez»).

La parte de Morris en la exposición consistió en escultura y en un día (el 2 de septiembre) de acciones no anunciadas, entre las cuales: el trasplante de un grupo de árboles subtropicales con una vida de veinticinco años exactos, la colocación de un círculo de cascos militares alrededor de una gran roca (mientras un martillo neumático abollaba la roca, los cascos fueron retirados uno por uno y se gritaron los nombres de todos los países de Latinoamérica), un lanzamiento sistemático de piedras, una acción semejante a una danza con gasolina en una lona alquitranada, se pintaron de marrón troncos de palme-

ra marrones y una combinación que resultó casi desastrosa de movimientos formales-al azar realizados por cerca de 40 personas que llevaban enormes antorchas acompañados por dos docenas de bombas aéreas que hizo estallar Ferrer. Algunas de estas obras estaban emparentadas con performances anteriores de Morris.

N. E. Thing Company, *Trans VI Connèction NSCAD-NETCO*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1970. «Una palabra vale un 1/1000 de una pintura» (Iain Baxter). Grabación de una exposición, septiembre-5 de octubre de 1969: «La conexión consistió en un intercambio de información entre el Nova Scotia College of Art and Design Ltd. y la N. E. Thing Co., vía télex, telecopista y teléfono. La N. E. Thing Co. inició las proposiciones y la comunidad del colegio respondía con una actividad apropiada. Las transmisiones desde la exposición están dispuestas cronológicamente junto con las respuestas.»

N. E. Thing Co., Ltd., *1970-71 Calendar*, parte separada del catálogo para la representación canadiense en la X Bienal de São Paulo, septiembre de 1969-enero de 1970. Cada dos meses la página incluye un «ACT» y un «ART» (véase *supra*, pp. 112-113).

24-27 de septiembre: Lawrence Weiner, la N. E. Thing Co. y Harry Savage van a Inuvik, Territorio del Noroeste, dentro del Círculo Ártico, para ejecutar la obra de Weiner *An abridgement of an abutment to on near or about the Arctic Circle* y otras obras, acompañados por Bill Kirby (director de la Edmonton Art Gallery, Alberta, bajo cuyo auspicio se realizó el viaje), Virgil Hammock y Lucy Lippard. Esta última escribió un informe publicado como «Art Within the Arctic Circle», *Hudson Review*, invierno de 1969-1970.

Rosenstein, Harris, «The Bollinger Phenomenon», *Art News*, septiembre de 1969. Incluye obras de cuerda y cable de 1968, y obras de pintura y polvo de 1969 (Rep.).

Smithson, Robert, «Incidents of Mirror Travel in the Yucatan», *Artforum*, septiembre de 1969.

Lawrence Weiner, *Art and Project Bulletin* 10, septiembre de 1969.

Una traducción de una lengua a otra.

Burnham, Jack, «Real Time Systems», *Artforum*, septiembre de 1969.

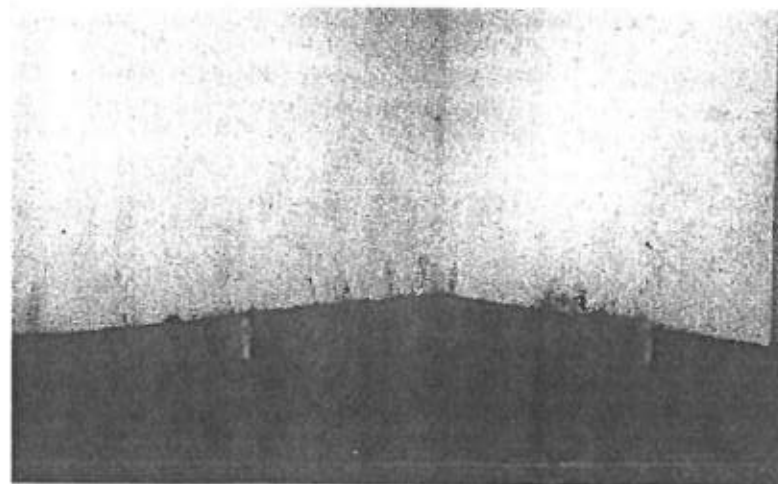
Claura, Michel, «Extremisme et rupture», Partes I y II, *Les Lettres Françaises*, 24 de septiembre y 1 de octubre de 1969.

Kundry, Kiki, «Neuestern's Ultimate Non-Act», *Art News*, septiembre de 1969 (Parodia).

Lynton, Norbert, «Impossible Art - Is it Possible?», *New York Times*, 21 de septiembre de 1969.

Bonito-Oliva, Achille, «America Antiforma», *Domus*, septiembre de 1969.

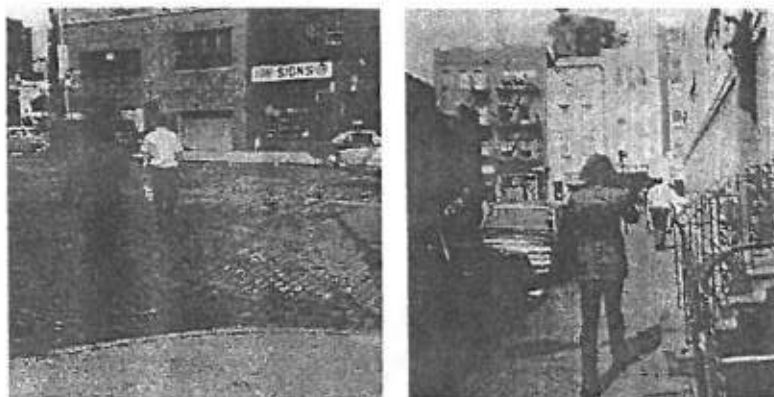
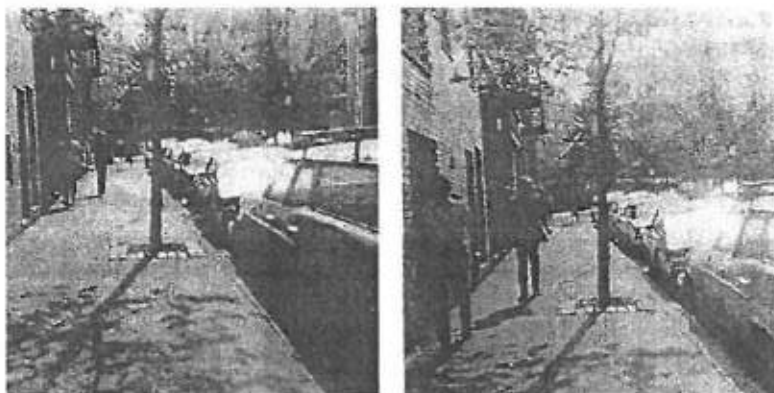
Rosing, Larry, «Barry Le Va and the Non-Descript Description», *Art News*, septiembre de 1969. Comenta obras hechas de harina espolvoreada (1969), las de piezas dispersas de papel empapadas de óleo (1968) y las de polvo de cemento gris sobre la nieve haciendo formas (febrero de 1969, River Falls, Wisconsin).



Bill Bollinger, *Graphite (Grafito)*, Bykert Gallery, Nueva York, 1969.

Street Works IV, Nueva York, 3-25 de octubre. Patrocinada por la Architectural League. Participantes: Acconci (Rep.), Arakawa, Burton, Costa, Kaltenbach, Levine, Lubelski, B. Mayer, Perreault, Strider, H. Weiner.

Christo, *Wrapped Coast: One Million Square Feet*, Minneapolis, Contemporary Art Lithographs, 1969. Libro de documentación fotográfica (de Shunk-Kender) de la obra de Christo en la costa del sur de Australia, 28 de octubre de 1969. También se hizo una filmación del acontecimiento.



Vito Acconci, *Following Piece (Pieza de seguir)*, actividad, veintitrés días, duraciones variables, ciudad de Nueva York («Street Works IV», Architectural League of New York), John Gibson Commissions, Inc., 1969.

Elija cada día al azar a una persona en la calle, en cualquier lugar. Sigala a todas partes, no importa lo lejos que vaya. (La actividad finaliza cuando la persona entre en un lugar privado: su casa, su oficina, etcétera.)

Burgin, Victor, «Situational Esthetics», *Studio International*, octubre de 1969.

Kosuth, Joseph, «Art After Philosophy», *Studio International*, octubre, noviembre y diciembre de 1969. Correspondencia y respuestas de Kosuth en los números de enero y febrero de 1970.

Bourgeois, Jean-Louis, «Dennis Oppenheim: A Presence in the Countryside», *Artforum*, 11 de octubre de 1969.

Allan Ruppersberg, «Al's Cafe» en Los Ángeles, 9 de octubre-13 de noviembre.

Art by Telephone (Arte por teléfono), Museum of Contemporary Art, Chicago, 1 de noviembre-14 de diciembre de 1969. Exposición organizada por Jan van der Marck. El catálogo es un disco LP de 12 pulgadas con los artistas diciendo o representando sus obras. El texto del álbum es de van der Marck. Exposición inspirada en el «arte por encargo» de Moholy-Nagy fabricado por teléfono en 1922 para probar que «la aproximación intelectual a la creación de una obra de arte no es de ningún modo inferior a la aproximación emocional». Artistas:



Richard Long, octubre de 1969.

Armajani, Arman, Artschwager, Baldessari, Baxter, Bochner, Brecht, Burnham, Byars, Cumming, Dallegret, Dibbets, Giorno, Grosvenor, Haacke, Hamilton, Higgins, Huot, Jacquet, Kienholz, Kosuth, Levine, LeWitt, Morris, Nauman, Oldenburg, Oppenheim, Serra, Smithson, Thompson, Uecker, Vanderbeek, Venet, Viner, Vostell, Wegman, Wiley.

Konzeption/Conception, Städtische Museum, Leverkusen, octubre-noviembre de 1969. Exposición organizada por Rolf Wederer y Konrad Fischer. El catálogo incluye un texto de Sol LeWitt («Sentences on Conceptual Art») y bibliografías. Artistas: Arnatt, Baldessari, Barry, Baxter, H. y B. Becher, Bochner, Boetti, Broodthaers, Brouwn, Buren, Burgin, Butler, Calzolari, Cotton, Darboven, Dibbets, Fulton, Gilbert & George, Graham, Huebler, Jackson, Kawara, Kosuth, Lamelas, LeWitt, McLean, Penone, Polke, Prini, Raetz, Ruppertsberg, Ruscha, Sandback, Sladden, Smithson, Ulrichs, Venet, Weiner, Zaj. Algunas de las obras expuestas:

Emilio Prini, *Magnet* (1968-1969):

Movimientos libres y variedad de relaciones entre cuerpos sueltos ahora. Sonidos libres y variaciones de sonidos entre cuerpos sueltos ahora. Grupos de impulsos telepáticos sueltos *ahora*. (Documentación/Informe filmado/cinta grabada/Duración biológica.)

***Magnet* (2):**

Indicaciones tachadas sobre un mapa. Indicaciones tachadas en el universo. Indicaciones tachadas al universo. Para verse por aquí.

Textos del catálogo de la obra de Gilbert & George en Leverkusen (cada uno acompañado de la foto de uno de los escultores):

Nos gustaría decir sinceramente lo contentos que estamos de ser escultores. Nuestra intención es que todo el mundo se dé cuenta de la belleza y la necesidad de nuestra escultura. Es importante para los nuevos escultores comprender las limitaciones modernas de la escultura, aparentes sólo mediante la sensibilidad del ojo. Sin poder contener las lágrimas os rogamos que disfrutéis con la vida del mundo del arte.

11-18 de octubre de 1969: Se retransmite por la televisión alemana, patrocinada por Gerry Schum, la obra *Self-Burial* (Autoenterramiento) de Keith Arnatt, realizada a principios de año en Tintern (Inglaterra). La obra consiste en nueve fotografías en las que se ve a Arnatt descendiendo progresivamente dentro de la tierra. Cada una apareció dos veces al día durante dos segundos, insertas en la programación diaria de la televisión, sin introducción o comentario alguno.

Glusberg, Jorge, «Argentina: Art and Dissolution», *Art and Artists*, octubre de 1969 (sobre el grupo Rosario en Tucumán).

Buren, Daniel, *Mise en Garde* (Warning, Vorsorglicher Hinweis), A379089, Amberes, noviembre de 1969. Artículo escrito por Buren para el catálogo de Leverkusen, publicado como un folleto trilingüe.

Pläne und Projekte als Kunst/Plans and Projects as Art (Planes y proyectos como arte), Kunsthalle, Berna, 8 de noviembre-7 de diciembre de 1969. Catálogo en formato de periódico; texto de P. F. Althaus.

A Report - Two Ocean Projects (Informe: dos proyectos oceánicos), Museum of Modern Art, 1-30 de noviembre de 1969. Documentos sobre obras realizadas por Oppenheim y Hutchinson en las aguas de Tobago en agosto. Una de las obras de Hutchinson era *Arc* (Arco), consistente en bolsas de plástico colocadas a intervalos en una cuerda de 15 m; las bolsas contenían rocas de coral y calabazas en descomposición. El peso de las rocas hacía de contrapeso al gas liberado por los frutos en descomposición, manteniendo la forma de arco de la obra. Crítica de William Johnson, *Art News*, noviembre de 1969; Anthony Robbin, *Arts*, noviembre de 1969.

Groups (Grupos), School of Visual Arts Gallery, Nueva York, 3-20 de noviembre. Exposición organizada por Lucy R. Lippard. Entre los artistas: Barry, Borofsky, Gianakos, Huebler (Rep.), A. Katz, Miller, Moyer, la N. E. Thing Co., Piper, Puente, Robbins, Tangen, Weiner, Zapkus.

Se envió un proyecto a cerca de 30 artistas en octubre de 1969, pidiendo que siguieran una serie de instrucciones de las que surgiría un experimento visual-verbal en forma de fotografías repetitivas de un grupo de gente y descripciones escritas de las fotografías. La exposición *Groups* se formó con las 22 respuestas recibidas. Elegí a los participantes casi al azar, teniendo en cuenta únicamente que su obra abarcara un amplio abanico de medios y estilos. Después del evento me di cuenta de que el proyecto era innecesariamente complicado y podía haber sido prácticamente cualquier cosa (como lo han indicado otros experimentos posteriores de colocar a artistas en «situaciones» determinadas). Yo había insistido en grupos de gente debido a preocupaciones personales que resultaron ser mucho más psicológicas que las de los artistas que respondieron. Me interesaban las diferencias y coincidencias que se producen cuando artistas con una orientación muy diversa ejecutan un mismo proyecto neutro. Los resultados fueron más provocativas que cualquier conclusión que se hubiera podido prever. En la mayoría de los casos, las fotografías y los textos de la muestra no se consideraron «Arte» por mi parte o por la de los respectivos artistas. Se trataba de una «exposición» únicamente porque ese contexto se

presentaba como un vehículo para el experimento. Algunas partes de la muestra se publicaron en Studio International en marzo de 1970 (muy descuidadamente y a menudo de manera ilegible), con un texto mío del cual procede esta sinopsis.

Technical Data, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax (clase de cerámica de nivel avanzado), noviembre de 1969. Muestras de arcilla fluvial o marina del Pleistoceno, del lado oeste del río Shubenacadie en Elmsdale (Nueva Escocia) y una hoja de datos técnicos enviados a 19 ceramistas internacionales; sus respuestas forman el folleto.

Sharp, Willoughby, «An Interview with Joseph Beuys» («Entrevista con Joseph Beuys»), *Artforum*, noviembre de 1969:

WS: ¿Ha sido importante para usted su función como enseñante en la Academia de Arte de Düsseldorf en los últimos ocho años?

JB: Es mi función más importante. Ser profesor es mi mayor obra de arte. El resto es el residuo, una prueba. Si te quieres explicar a ti mismo, debes presentar algo tangible. Pero, al cabo de un rato, eso sólo tiene la función de un documento histórico. Los objetos ya no son importantes para mí. Quiero llegar al origen de la materia, al pensamiento que hay detrás de ella. Pensamiento, habla, comunicación —y no sólo en el sentido socialista de la palabra— son las expresiones del ser humano libre.

WS: ¿Diría usted entonces que su meta es hacer al hombre más libre y estimularle a pensar más libremente?

JB: Sí, soy consciente de que mi arte no puede entenderse en primer lugar mediante el pensamiento. Mi arte conmueve a gente que está en sintonía con mi modo de pensar. Pero está claro que la gente no puede entenderlo únicamente mediante un proceso intelectual, porque ningún arte se puede experimentar de esa manera. Digo experimentar porque eso no equivale a pensar: es mucho más complejo; implica ser



Douglas Huebler, *Duration Piece n.º 14* (Pieza de duración n.º 14), Bradford (Massachusetts), 1 de mayo de 1970.

Durante siete días consecutivos (del 5 al 11 de octubre de 1969), alrededor de las 6 de la tarde, se reunió un grupo de personas para hacer una fotografía prácticamente en la misma pose y posición. Cada tarde levantaba la misma tapa y accesorios, sosteniendo incluso las mismas bebidas con el fin de dar la impresión de que las fotografías se habían tomado seguidas en una sola sesión.

Antes de hacer cada foto se mostraba un cartel al grupo; cada persona debía pensar únicamente en una de las dos palabras escritas en el letrero pero sin dejar que el pensamiento se reflejara en su rostro. La fotografía se hacía exactamente cinco segundos después de mostrado el cartel.

Las fotografías se pierden, numeradas, en el orden en que se hicieron. Debajo figura la lista de palabras sin seguir un orden, tal como las mostró al grupo una persona que no era el artista y que no reveló a éste el orden seguido.

NADA	JODER	NACIMIENTO
TODD	COMER	MUERTE
YAZ	MONSTRULO	ODIO
GUERRA	GATITO	AMOR

Las siete fotografías y esta declaración constituyen la forma de esta obra.

conmovido inconscientemente. Tanto si dicen, «sí, me interesa», como si reaccionan con furia, destruyen mi obra y la maldicen, siento que he tenido éxito, porque a la gente le ha afectado mi arte. Yo afecto a la gente y eso es importante. En nuestros días, el pensamiento se ha vuelto tan positivista que sólo se aprecia lo que puede controlar la razón, lo que se puede usar, lo que favorece la propia carrera. La necesidad de preguntas que vayan más allá de eso se ha terminado en nuestra cultura. La gente no puede entender mi obra, porque la mayoría piensa en términos materialistas. Por eso siento la necesidad de presentar algo más que meros objetos. Así la gente podría empezar a comprender que el hombre no es sólo un ser racional [...].

WS: ¿Cómo se relaciona el arte con la vida?

JB: Sólo el arte hace posible la vida; así de radicalmente me gustaría formularlo. Yo diría que, sin el arte, el hombre es inconcebible en términos psicológicos. Existe una cierta doctrina materialista que afirma que podemos prescindir de la mente y del arte porque el hombre es solamente un mecanismo más o menos desarrollado gobernado por procesos químicos. Yo diría que el hombre no consiste únicamente en procesos químicos, sino que tiene también una existencia metafísica. El agente provocador de los procesos químicos está situado fuera del mundo. El hombre sólo está verdaderamente vivo cuando se da cuenta de que es un ser artístico, creativo. Yo exijo un compromiso artístico en todos los ámbitos de la vida. Por el momento, el arte se enseña como un campo especial que exige la producción de documentos en forma de obras de arte, mientras que lo que yo definiendo es un compromiso estético de la ciencia, la economía, la política, la religión, de cada una de las esferas de la actividad humana. Incluso el acto de pelar una patata puede ser una obra de arte si se trata de un arte consciente.

WS: ¿Qué piensa de su actual situación dentro del contexto artístico?

JB: Creo que el punto crucial de la cuestión es que mi obra está penetrada por ideas que no tienen su origen en el desarrollo oficial del arte, sino en conceptos científicos. ¿Sabe una cosa?, yo quería ser un científico. Pero encontré que la estructura teórica de las ciencias naturales era demasiado positivista para mí, luego intenté hacer algo nuevo para ambos, la ciencia y el arte. Quería ampliar las dos áreas. Así que, como escultor, intenté ensanchar la idea de arte. La lógica de mi arte se basa en el hecho de que he realizado una idea con la que he trabajado obstinadamente. De hecho se trata de un problema de percepción.

WS: ¿Percepción?

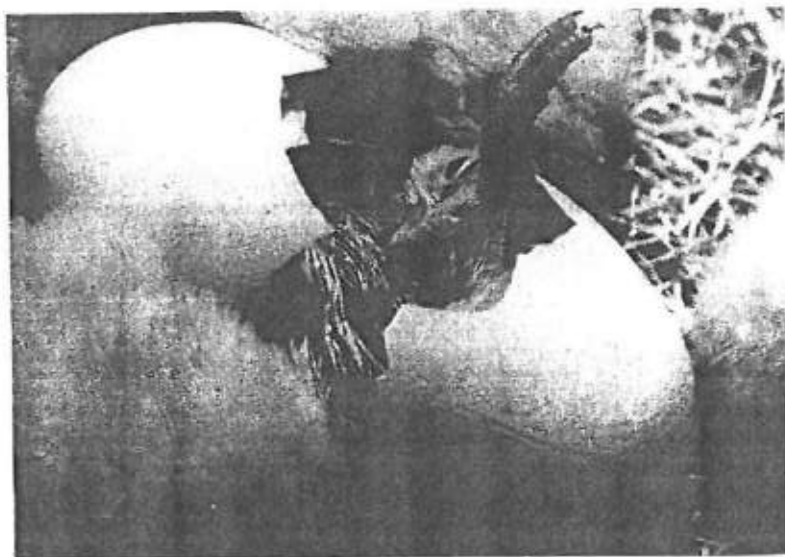
JB (tras un prolongado momento de duda): Por decirlo de manera simplificada, estoy tratando de reafirmar las ideas de arte y creatividad frente a la doctrina marxista. Los movimientos socialistas en Europa, que en la actualidad están fuertemente apoyados por la juventud, plantean esta cuestión constantemente. Ellos definen al hombre únicamente como un ser social. No me sorprendió esta evolución, que condujo a las confusas condiciones políticas no sólo de Alemania, sino también de América. El hombre, en realidad, no es libre en muchos aspectos. Depende de sus circunstancias sociales, pero su pensamiento es li-

bre y ahí está el punto de origen de la escultura. Para mí, la formación de la idea ya es escultura. La idea es escultura. Naturalmente, el lenguaje es escultura. Muevo mi laringe, muevo mi boca, y el sonido es una forma elemental de escultura. Nos preguntamos: «¿qué es la escultura?» Y respondemos: «escultura». Se ha descuidado el hecho de que la escultura es una creación muy compleja. Lo que a mí me interesa es que proporciona una definición del hombre.

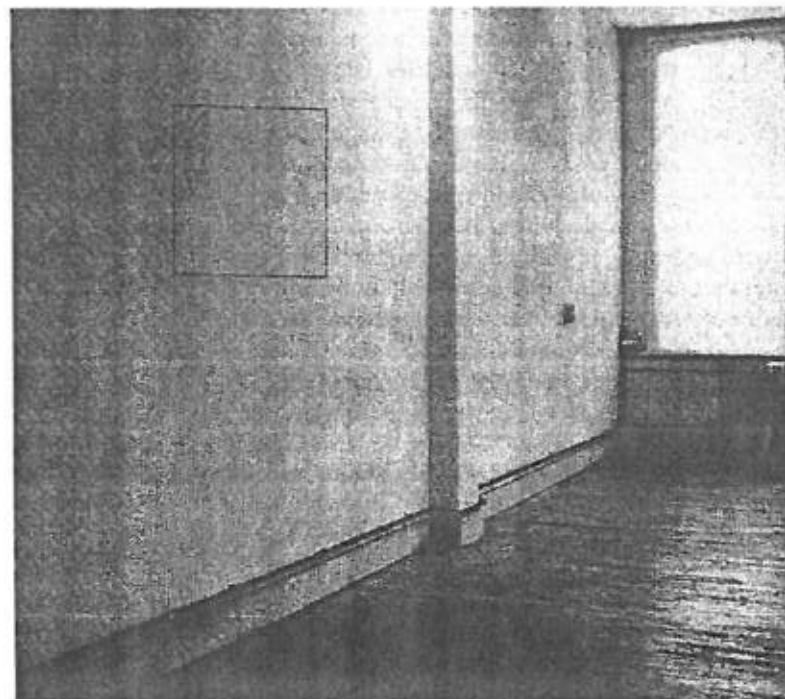
WS: ¿No es todo eso bastante abstracto?

JB: Mi teoría se basa en el hecho de que cada ser humano es un artista. Tengo que encontrarlo cuando es libre, cuando está pensando. Desde luego, se trata de una manera abstracta de plantearlo. Pero estas ideas —pensar, sentir, querer— tienen que ver con la escultura. El pensamiento se representa mediante la forma; el sentimiento, mediante el movimiento o el ritmo; la voluntad, por la fuerza caótica. Esto explica el principio subyacente de mi obra *Fettecke* (*Esquinas de grasa*). La grasa en forma líquida se distribuye caóticamente de manera indistinta hasta que se junta en una forma determinada en una esquina. Así, va del principio caótico al principio de la forma, desde la voluntad al pensamiento. Se trata de conceptos paralelos que se corresponden con las emociones, con lo que podría denominarse alma.

Carlo Cremaschi/Giuliano della Casa. *Geiger Sperimentale*, n.º 14, Turín, noviembre de 1969: «Este folleto constituye la documentación de un



Hans Haacke, *Chickens Hatching* (*Pollitos saliendo del casarón*), Forsgate Farm, Nueva Jersey, 14 de abril de 1969.



Jan Dibbets, *Corrected Perspective* (*Perspectiva corregida*) en la pared del estudio, Amsterdam, 1969.

experimento llevado a cabo en Módena entre 1967 y los primeros meses de 1969 en un clima cultural inexistente; la mayoría de estas obras no llegaron a exponerse nunca y nacieron, precisamente, con la intención de mostrarse fuera del medio de la galería». Se trata, sobre todo, de obras al aire libre.

Gino de Dominicis, Roma, *L'Attico*, noviembre de 1969. Texto del artista.

Jan Dibbets. *Art and Project Bulletin* 15, 26 de noviembre-16 de diciembre de 1969: «Envía contra reembolso la página derecha de este boletín a *Art and Project*; cada boletín devuelto se marcará en el mapa del mundo con una línea recta desde tu casa hasta Amsterdam». El resultado de esta obra se publicó en *Studio International*, julio-agosto de 1970.

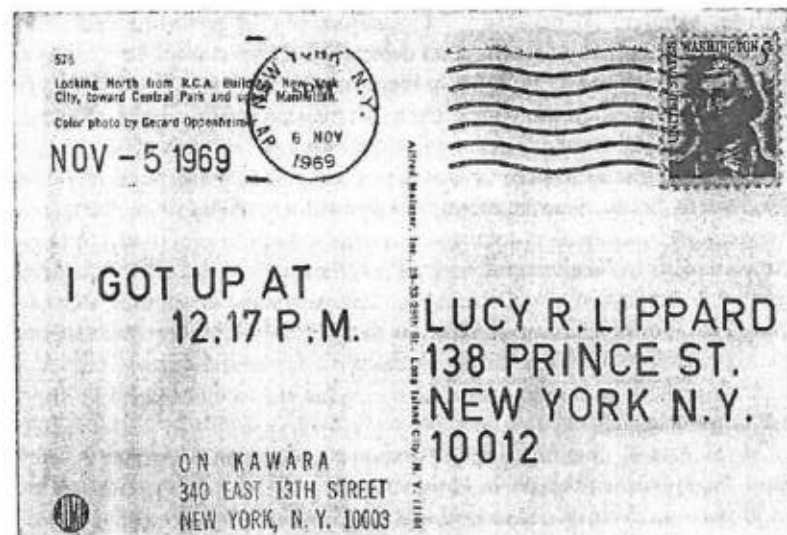
Hans Haacke, Howard Wise Gallery, Nueva York, 1-29 de noviembre de 1969:

La premisa previa es pensar en términos de sistemas: la producción de sistemas, el descubrimiento de los sistemas existentes y cómo interfieren. Este en-

foque tiene que ver con la estructura operativa de las organizaciones, en las que se produce una transferencia de información, energía y/o materia. Los sistemas pueden ser físicos, biológicos o sociales. Pueden ser creados por el hombre, existir de forma natural o ser una combinación de ambas cosas. En cualquier caso remiten a procesos verificables (H. H.) (Rep.).

On Kawara, muestra de un mes tomado de la serie de postales diarias con escenas de Nueva York enviadas a Lucy R. Lippard durante cuatro meses (y en diferentes momentos a otros amigos), en las que anota a qué hora se levantó cada día, su nombre y dirección, y la dirección de L. R. L., todas selladas (Rep.):

1 nov. 1969	Me levanté a las 16:28 h
2 nov. 1969	Me levanté a las 15:13 h
3 nov. 1969	Me levanté a las 13:15 h
4 nov. 1969	Me levanté a las 13:54 h
5 nov. 1969	Me levanté a las 12:17 h
6 nov. 1969	Me levanté a las 13:44 h
7 nov. 1969	Me levanté a las 14:35 h
8 nov. 1969	Me levanté a las 18:25 h
9 nov. 1969	Me levanté a las 12:45 h
10 nov. 1969	Me levanté a las 13:22 h
11 nov. 1969	Me levanté a las 14:18 h
12 nov. 1969	Me levanté a las 12:10 h
13 nov. 1969	Me levanté a las 14:51 h
14 nov. 1969	Me levanté a las 14:17 h
15 nov. 1969	Me levanté a las 12:53 h
16 nov. 1969	Me levanté a las 16:51 h
17 nov. 1969	Me levanté a las 13:21 h
18 nov. 1969	Me levanté a las 14:52 h
19 nov. 1969	Me levanté a las 11:21 h
20 nov. 1969	Me levanté a las 8:10 h
21 nov. 1969	Me levanté a las 13:15 h
22 nov. 1969	Me levanté a las 14:54 h
23 nov. 1969	Me levanté a las 14:59 h
24 nov. 1969	Me levanté a las 15:59 h
25 nov. 1969	Me levanté a las 15:54 h
26 nov. 1969	Me levanté a las 15:52 h
27 nov. 1969	Me levanté a las 18:28 h
28 nov. 1969	Me levanté a las 23:08 h
29 nov. 1969	Me levanté a las 18:40 h
30 nov. 1969	
31 nov. 1969	[no llegó ninguna postal]



On Kawara, postal de la serie «I got up» («Me levanté a las...»), 1969.

Joseph Kosuth. *Art and Project Bulletin* 14, 22-30 de noviembre de 1969, «Arte como idea como idea». Luz (definición del diccionario).

Perreault, John, «Systems», *Village Voice*, 20 de noviembre de 1969.

Noviembre de 1969, Nueva York: Ursula Meyer entrevista a Seth Siegelau a propósito de su proyecto de un libro sobre el antiarte. Extractos:

SS: La transmisión del arte puede darse de tres modos: 1) que los artistas sepan lo que están haciendo otros artistas; 2) que la comunidad artística sepa lo que están haciendo los artistas; 3) que el mundo sepa lo que están haciendo los artistas. Quizas resulte cínico, pero yo tiendo a pensar que el arte es para los artistas. A nadie excita tanto el arte como a los artistas. Naturalmente la aproximación que una persona hace a la obra de un artista es necesariamente subjetiva. Ahí es adónde voy. La cuestión es «objetivar» la obra del artista. Y eso es una cuestión de números. Mi tarea es dársela a conocer a las multitudes.

UM: ¿Qué medios son los más adecuados?

SS: Los libros y los catálogos. El arte que a mí me interesa se puede transmitir mediante libros y catálogos. Obviamente, la mayoría de la gente se familiariza con el arte a través de las ilustraciones, las diapositivas, las películas. Más que enfrentarse directamente al arte, se produce una experiencia indirecta, que no hace justicia a la obra, puesto que ésta depende de su presencia física en

cuanto a color, escala, material y contexto, todo lo cual queda distorsionado y falsificado. Pero, cuando el arte ya no depende de su presencia física, cuando se ha convertido en una abstracción, su representación en libros y catálogos no lo distorsiona ni lo altera. Se convierte en información *primaria*, mientras que la reproducción del arte convencional en los libros y catálogos es necesariamente información *secundaria*. Por ejemplo, una fotografía de una pintura es diferente a una pintura, pero una fotografía de una fotografía es simplemente una fotografía, o la disposición de una línea escrita a máquina es sólo una línea escrita a máquina. Cuando la información es *primaria*, el catálogo puede convertirse en la exposición y, además, en un catálogo auxiliar a la misma, mientras que en la exposición «January 1969» («Enero de 1969»), el catálogo era lo *primario* y la exposición era auxiliar al mismo. ¿Se da cuenta de que es darle la vuelta a todo?

UM: ¿Ha organizado exposiciones en las que el catálogo tuviera un papel más convencional?

SS: Sí. Para el «Summer Show» («Exposición de verano»), la que se llamó «July-August-September 1969», 11 artistas realizaron cada uno una obra de arte en 11 lugares diferentes por todo el mundo. El catálogo se parece más a un catálogo tradicional de exposición de museo, en el sentido de que documenta las obras como en una guía normal de la exposición. La única diferencia es que, en lugar de entrar, por ejemplo, al Whitney Annual, donde el catálogo se refiere a todas las obras mostradas, aquí tienes el mundo entero, no un solo edificio para albergar la exposición. Ésta es una de las razones por las que el catálogo está en tres idiomas.

UM: ¿Se exponían todas las obras al mismo tiempo?

SS: Sí, durante un periodo de tres meses. En algunos casos las obras eran instantáneas, en otros sólo estaban disponibles una parte del tiempo. Otras obras se podrán ver siempre. Aún están allí.

UM: Hábleme de sus libros.

SS: Los libros son una fuente neutra. Es ese sentido, las películas no son totalmente neutras. Se trata de un medio artístico por derecho propio. Los libros son «contenedores» de información. Son insensibles al entorno: un buen modo de poner información en el mundo. Mis libros se imprimen en tres idiomas para favorecer la comunicación global, en lugar de quedar limitados a una distribución local.

UM: ¿Será el arte que muestre en sus libros similar al mostrado con anterioridad?

SS: No lo sé. No puedo responder a eso.

UM: ¿Qué piensa del antiarte?

SS: Gran parte de la actitud antiarte, en cuanto *antiestablishment*, es un mero cliché. La actitud *antiestablishment* de la vanguardia es evidente. Pero toda forma de arte que arraiga entra a formar parte del *establishment*. Todos lo sabemos. Es una cuestión de poder. Yo elegiría lidiar con el poder en términos más in-

teresantes para mí que los que existen en este momento en el mundo del arte. Para mí, el poder es la habilidad de conseguir que las cosas se hagan, por ejemplo, por medio de una comunicación global rápida. El retraso en la comunicación es lamentable. Un arte tiene su propio tiempo y debería verse en su tiempo. Mi idea del poder tiene que ver con llegar a mucha gente muy rápidamente, no sólo a un reducido y circunspecto público de arte [...]. Afortunadamente se está reduciendo el tiempo que pasa desde el momento en que un artista hace algo hasta que la comunidad artística se entera de ello. Mientras antes pasaban años hasta que una obra de arte llegaba a Europa o a California, ahora se tarda lo que dura una llamada telefónica. Esto son diferencias significativas. La idea de una comunicación rápida implica que nadie posea nada.

UM: ¿En qué sentido?

SS: Físicamente. No hay nada que una persona pueda codiciar y a lo que aferrarse.

UM: ¿Ningún objeto?

SS: Bueno, se podría decir «objeto» al hablar de cualquier cosa artística. Pero, cuando te haces consciente de algo, inmediatamente pasa a formar parte de ti. No tienes que esperar a verlo para que te llegue. La idea de hacer llegar información rápidamente a la gente es muy diferente a la de hacerles llegar una pintura, por no hablar de la oposición que existe entre enviar una pintura y enviar un Barry o un Weiner. Mi interés por el arte trasciende el limitado ámbito de comunicaciones del coleccionista actual de arte del *establishment* [...]. Para mí, el poder no se consigna en dinero. Esto es muy importante. No tiene nada que ver con las cosas que yo controlo, sino con las cosas que yo puedo *hacer que sucedan*.

Alloway, Lawrence, «Arakawa», *Arts*, noviembre de 1969. Reeditado en el catálogo de Yvon Lambert, París, 1970, con una declaración del artista.

Josef Beuys: *Werke aus der Sammlung Karl Ströer*, Kunstmuseum, Basilea, 6 de noviembre-4 de enero de 1970. Declaraciones y entrevista con el artista.

Christopher Cook, «Actuals» («Hechos reales»). Expuestos en la University de New Hampshire, 7-30 de noviembre, junto con una «réplica en miniatura» de la habitación donde fueron asesinados el zar Nicolás y su familia (la contribución de Cook en 1970 a la exposición *Information* del MOMA consistió en la hora exacta en que se cometieron diversos asesinatos):

En general me han interesado los objetos o fragmentos («hechos reales») sostenidos por palabras (rótulos) para producir un miniacontecimiento. El frag-

mento (hecho real) intensifica la experiencia que recogen las palabras (rótulo), por ejemplo, bala real de-etc., etc. La frase reforzada por el objeto (mini-acontecimiento) actúa como catalizador para volver a dirigir la mente del espectador hacia un acontecimiento importante.

Extracto de *An Actual Autobiography of Christopher Cook (Una autobiografía real de Christopher Cook) (1965):*

1955: Trozos reales de cheques falsos y alpiste.

1956: Trozos reales de hilo de lo que llevaba puesto A. H., que salió de Hungría a las 14:00 h del día 22 de noviembre.

1957: Trozo real de madera de un embalaje empleado para enviar por barco una pintura que después se destruyó.

1958: Trozos reales de juguetes entregados al pabellón de niños del hospital de St. Elizabeth en Urbana (Illinois).

1959: Trozo real de una granja derruida y tiempos difíciles.

1960: Trozo real de la última pintura de Franklin Jеспerson.

Jappe, Georg, «Revision in Sachen Konzept-Kunst», FAZ, noviembre de 1969.

Michelson, Annette, *Robert Morris*, Corcoran Gallery of Art and Detroit Institute of Art, 24 de noviembre-29 de diciembre de 1969, y 8 de enero-8 de febrero de 1970. Bibliografía y biografía.

2 de noviembre de 1969, WBAI-FM, Nueva York, «Art Without Space» («Arte sin espacio»), coloquio moderado por Seth Siegelaub con Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler y Joseph Kosuth; programa a iniciativa de Jeanne Siegel, directora de Programas de Arte de la WBAI. He aquí algunos extractos:

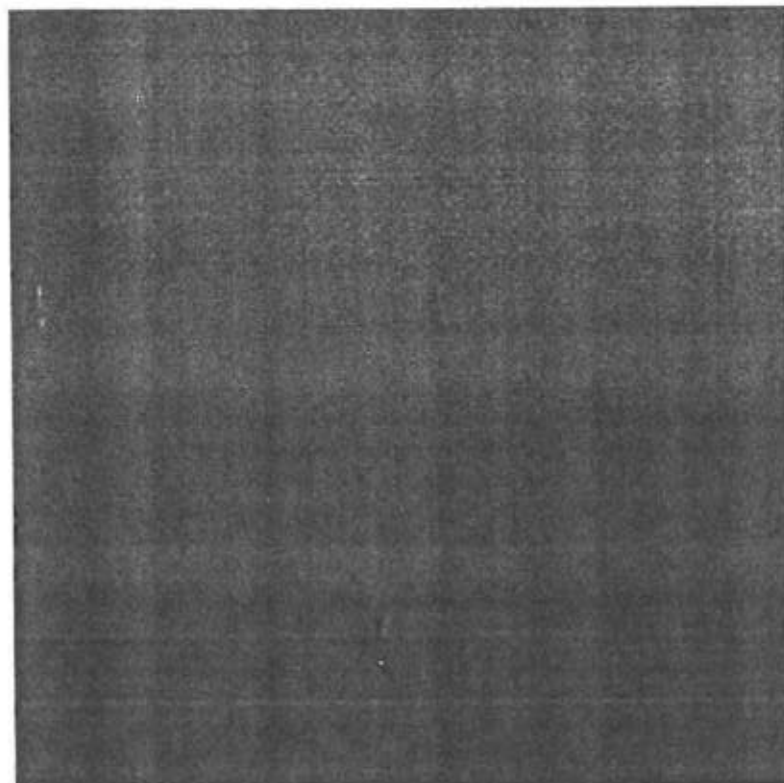
SS: Con lo que nos vamos a comprometer con optimismo es con la naturaleza del arte, cuya existencia primaria en el mundo no tiene que ver con el espacio, ni con su exhibición en el espacio, ni con poner cosas en las paredes. Estos hombres no tienen como preocupación principal la construcción de objetos, puede que tampoco les interese actuar con las cosas [...]. ¿Qué dices, Larry?

LW: Disiento absolutamente de que pueda existir una arte sin un espacio *per se*. Se trata simplemente de otra trampa. Todo lo que existe tiene cierto espacio a su alrededor; incluso una idea existe dentro de un cierto espacio.

DH: Estoy totalmente de acuerdo. Cualquier cosa que haces entraña un cierto espacio. Creo que lo esencial es que no nos preocupa (no *me* preocupa, debo hablar por mí mismo) el espacio concreto dentro del cual existe lo que llamamos imagen artística. Para lo que yo hago no es necesario un museo, una

galería o cualquier otro sitio, porque ni el entorno afecta a lo que hago ni el entorno se ve afectado por lo que he hecho.

RB: Creo sinceramente que no hay aquí ningún artista cuya obra no tenga que ver en uno u otro modo con algún tipo de experiencia espacial. Por ejemplo, si un artista maneja objetos, digamos un objeto tridimensional tangible, ello implica que hay un espacio a su alrededor, o que está *en* el espacio. De hecho,



Douglas Huebler, *Location Piece n.º 1 (Pieza de lugar n.º 1)*, Nueva York-Los Ángeles, febrero de 1969.

En febrero de 1969, el espacio aéreo sobre cada uno de los trece Estados situados entre Nueva York y Los Ángeles fue fotografiado a través de la ventanilla del avión con la cámara apuntando más o menos hacia la derecha (sin buscar una toma «interesante»). Las fotos reúnen las costas este y oeste de los Estados Unidos, sirviendo cada una de ellas para «marcar» uno de los 13 Estados sobrevolados en el curso de esta ruta.

Las fotografías, no obstante, no están «vinculadas» al Estado sobre el que se tomaron, sino que existen únicamente como documentos que, junto con un mapa de las líneas aéreas americanas y esta declaración, constituyen la forma de esta obra.

son los objetos que hay en él los que definen el espacio. El objeto determina la naturaleza del espacio en el que se encuentra, y realmente no se puede pensar en el espacio absoluto o en el espacio sin objetos. El que no estemos cerca del objeto no quiere decir que no podamos proyectarnos. Por ejemplo, Lawrence hace algo en el Círculo Ártico; es evidente que hay un espacio entre el Círculo Ártico y yo, y ese espacio es muy importante. Puede que lo que estamos manejando sea simplemente un espacio diferente al que uno experimenta cuando se enfrenta a un objeto tradicional.

JK: La cuestión está, naturalmente, en que estamos hablando del espacio en el contexto del arte, es decir, estamos hablando de un artista que emplea el espacio como algo relevante conceptualmente para su proposición artística, cualquiera que sea. Yo me apartaría de lo que se ha dicho hasta ahora porque realmente el espacio no tiene absolutamente nada que ver con mi obra (a menos que haga una obra que trate *sobre* el espacio y, en ese caso, está claro que se plantearían cuestiones sobre el asunto). Al hablar de algo tan enrarecido como el arte, comienzas a darte cuenta de que palabras como «espacio» tienen un sentido muy funcional y, cuando sacamos a colación el espacio en el contexto del arte, considerando la escultura del siglo XX y otras formas de interés en el espacio (y, desde luego, la palabra «espacio», en los años cincuenta tenía un papel importante en la terminología del arte), creo que el tema conlleva una fuerte carga. Se refiere a los objetos físicos y el lugar para ellos. No creo que ésa sea la cuestión principal. No tiene ninguna importancia para la obra que estoy haciendo.

RB: Yo empleo la palabra espacio en dos sentidos muy concretos: primero, como uno de los intereses o temas de la obra; en segundo lugar, que es como yo lo utilizo, el espacio concebido como una condición para la conciencia de la obra, es decir, un espacio en el cual adquieres conciencia de la obra. Por ejemplo, Doug Huebler dice que él está comprometido con el espacio. Ha tratado de documentarlo, con las distancias, la duración, ese tipo de cosas, pero yo por espacio me refiero a la falta de espacio.

LW: Yo no entiendo cómo puedes pensar que algo que es un hecho de la vida no es relevante. Para usar las expresiones de Joseph —atmósfera enrarecida del arte, etc.— tienes que ser capaz de no preocuparte por el problema espacial al hacer arte. Puede que no consideres el espacio un material artístico, pero el hecho de que estás ocupando una cierta cantidad de espacio en el sentido puramente físico quiere decir que estás manejando el espacio, lo quieras o no. Del mismo modo que puedes decir que no tienes un interés especial por el oxígeno, pero lo estás respirando.

JK: Pero nos estamos refiriendo al contexto del arte. Tú imaginas que todo tiene relevancia para el arte. Yo no estoy de acuerdo con eso. Está muy claro que en la naturaleza del arte, desde principios del siglo XX, hubo un desplazamiento en la experiencia visual de lo morfológico a lo conceptual. Una vez

que comienzas a darte cuenta de lo que eso implica, vas advirtiéndolo que el arte no tiene ningún tema; tiene sólo lo que el artista utiliza en él.

SS: Díganme señores, ¿qué sienten acerca de la relación que su obra tiene a la larga con la comunidad, con el resto del arte que se está realizando?

RB: Parte de la naturaleza del arte es que *está* allí fuera, en la comunidad, es parte de lo que está en la mente de otra gente, luego tiene que estar allí [...]. Mi propio arte existe en realidad en la mente de otras personas como parte de su verdadera naturaleza. Una vez que presento mi arte, no tengo mucho control sobre lo que los otros piensan del mismo, pero, sin duda, eso forma parte de la realidad.

JK: Creo que es evidente que el arte vive a través de la influencia que tiene en otros artistas, pero no mediante el residuo físico que queda en los museos. Algunos lugares exhiben con igual orgullo las paletas de los artistas que las pinturas, porque ambas son lo que queda como testimonio de las actividades de un artista [...]. Podría demostraros que hay artistas que sólo existen conceptualmente.

DH: Estoy y no estoy de acuerdo con lo que dijo Bob acerca de no controlar lo que le sucede a la obra una vez que se transmite. Se hacen algunas interpretaciones muy malas y no puedes evitarlo, pero, al mismo tiempo, cuando la obra se transmite una y otra vez, si de algún modo es poco corriente, o tiene fuerza, o resonancia, comienza a condicionar a esa comunidad, que es más o menos lo que pienso que está diciendo Joseph. Es un proceso de adición [...]. Lo que nos une de algún modo es que estamos haciendo un arte que no deja un objeto como residuo. Lo que nosotros llamamos arte no es visual, luego puede existir en muchos contextos diferentes, al menos para algunos de nosotros.

RB: Sí. Todos hacemos objetos que no tienen otro espacio a su alrededor que la propia experiencia del espacio, que es más subjetiva que nuestra experiencia del color que se registra directamente en los ojos. Nosotros hemos de aprender sobre la profundidad y el espacio, hacer juicios sobre ello. La música es una experiencia muy espacial. Creo que podemos experimentar el espacio de una forma menos física. De ese tipo de espacio es del que hablo.

LW: Estáis poniendo sobre el tapete un problema muy extraño. Planteáis lo subjetivo. El espacio para mí es casi una energía, puesto que no me importa si mis obras se construyen o no, o si las construyo yo u otra persona. Una vez que se presenta o se comunica, se trata exactamente de la misma obra. Yo creo que la propia obra produce una cierta cantidad de energía que, a su vez, mueve una cierta cantidad de espacio [...]. Lo único que pasa es que ellos ya no tienen manera de determinar este espacio objetivo, andar sobre el mismo, marcarlo y decir que ése es el espacio que ocupó la idea de Weiner en 1968.

RB: Yo creo que el espacio sería más inquietante si se considerara que es muy objetivo. Quizá tenemos demasiado arte objetivo alrededor. La gente trata de escapar de su arte, despersonalizarlo, deshumanizarlo, que lo haga otro, o tratan de

eliminar todos los elementos humanísticos. Yo no intento eso en mi propia obra. Trato de ponerme yo mismo en mi obra, o trato de evidenciar el hecho de que el arte es algo realizado por seres humanos y que, cuando lo presento, lo presento a otros seres humanos, y que de eso es precisamente de lo que se trata.

LW: Tal como yo lo veo, es un abuso imponer mi vida personal al arte que intenta presentar algo que no trate únicamente de mí. Trata de los materiales, y quizá del mundo en el que viven las personas, pero no de ellos mismos, de sus vidas personales cotidianas, que es lo que yo trato de sacar de mi arte.

SS: Me gustaría preguntarles a cada uno de ustedes de qué consideran que trata exactamente su arte, el tema de su arte.

LW: Realmente creo que el tema de mi arte es el arte.

SS: ¿En qué se diferencia tu arte del de Douglas Huebler?

LW: En que lo hago yo y no él.

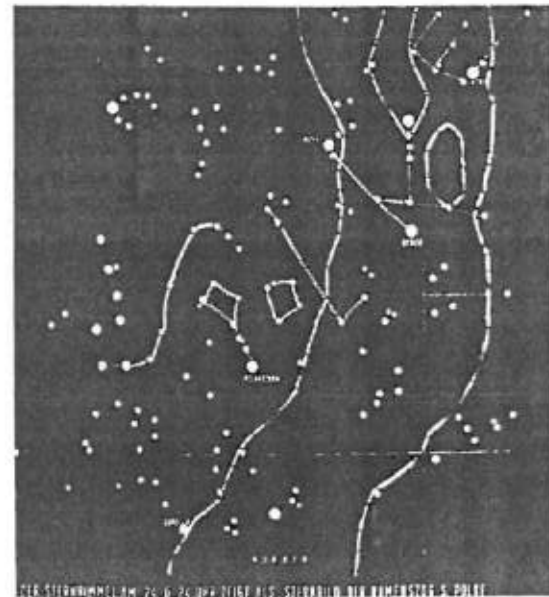
DH: Creo que todo, y realmente quiero decir todo, se puede utilizar como tema. A mí me interesa el tiempo, el espacio, las cosas que están pasando en el mundo, todo. No en el sentido de querer reafirmar, interpretar o expresar algo, sino en el de tomar algo del mundo y usarlo durante el tiempo y modo suficiente como para arrojar algo, devolver algo, que puedo llamar una imagen. La manera de devolverlo es *presentado*, sólo es el envoltorio. Me preocupa más el acto de percibir que la cosa percibida, porque es mucho más interesante descubrir qué pasa en nosotros en ese momento.

RB: Yo siempre he considerado al observador. El arte trata del propio hombre [...]. Trata sobre mí, sobre el mundo a mi alrededor. Y también trata de cosas que yo no sé, sobre el empleo de lo desconocido.

JK: Yo no creo que el arte trate más del hombre que del hecho de que es el hombre quien lo realiza. Hay otros temas. Mi propio arte, lo que yo pretendo, es manejar la abstracción de un modo que sea real para mí, no una abstracción de tipo metafórico o que surja morfológicamente del arte tradicional, sino una abstracción sobre lo que significa realmente la abstracción.

SS: Gran parte de la obra en la que estáis inmersos está comprometida con el empleo del lenguaje, que es una condición radical del arte. Me gustaría saber lo que pensáis de ello, en particular en lo que se refiere a la diferencia que hay con la poesía o la literatura.

LW: Esto es un problema importante para mí, porque mi obra se puede compartir mediante la publicación de un libro que contenga simplemente los enunciados de la obra. Sería casi tan bueno como que se construyera la obra. En cuanto a la poesía, es tan inherente al medio del lenguaje como el contenido. Puedo intentar utilizar el medio para hacer comprender sólo el contenido, en el envase más conciso del que soy capaz en un determinado momento. La belleza inherente del lenguaje o sus emocionantes ramificaciones no me interesan especialmente, pero no veo cómo se puede diferenciar la poesía del arte sin la información adecuada. Al principio puedes ver mi arte como un poema,



Sigmar Polke, *The Starry Sky Shows on 24/6, 24:00h the Signature of S. Polke (El cielo estrellado del día 24 de junio, a las 24.00, muestra la firma de S. Polke)*, mayo de 1969.

pero con la información correcta, lo aceptarás de la forma en que está concebido. Puede ser que el arte que hago yo y el que hacen los señores que están aquí sentados se diferencie del arte anterior en que depende de la información, cuando antes el arte era presentado sin más. Nadie supo nunca mucho sobre arte, cómo arreglárselas con él.

DH: El lenguaje como información es absolutamente necesario. Volviendo a lo del espacio, la persona que se sienta en una habitación delante del televisor y observa al hombre en la nave espacial, o andando sobre la luna, da un salto espacial literal que va más allá de cualquier marco perceptivo que pueda tener. Luego está la información que le dice que esa imagen no está contenida en ese marco; esa imagen está a 240.000 millas o a la distancia que esté la luna y eso requiere definitivamente el lenguaje. No creo que ninguno de nosotros que se lance al lenguaje esté interesado en la mera información, o la mera poesía, sino que sería una especie de mundo como el de McLuhan en el que trascendemos el espacio que percibimos normalmente.

RB: En mi obra el lenguaje mismo no es el arte. Ni siquiera describe o detalla mucho el arte. Uso el lenguaje como un signo para indicar que hay arte, para indicar la dirección en la que se da arte, y para preparar a alguien para el arte [...], para comunicar las ideas a través del lenguaje.

JK: Sí. Cuando manejas el lenguaje lo manejas conceptualmente y, cuando manejas las cosas de manera conceptual, las estás manejando de la forma más

general. Yo lo empleo como una forma de dejar claro que uso el lenguaje para ir más allá del mismo. Uno comienza a darse cuenta de que si emplea el lenguaje como medio se hace invisible, luego no te centras en datos específicos, lo que implica una especie de postura, una especie de filosofía. La composición y el gusto son específicos, pero el lenguaje es neutral porque se emplea de muchas maneras.

DH: Podría plantear esto: la idea de las palabras como una convención y, por extensión, su empleo popular como una condición más general ¿no está en paralelo con el empleo del marco de la pintura durante sesenta mil años en los que el rectángulo de la pintura se convirtió en una convención? ¿no está sujeto a los mismos cambios y presiones? ¿de qué te ríes, Weiner?

LW: Bueno, la facilidad con la que lanzas eso sobre el tapete contradice lo que estás diciendo, porque la convención del marco de la pintura era una cosa muy real. La pintura se paró en ese borde. Cuando manejas el lenguaje no hay un borde del que se salga o derrame el cuadro. Estás manejando algo completamente infinito. El lenguaje, al ser lo menos objetivo que hemos desarrollado hasta ahora en el mundo, nunca se para.

JK: Tu analogía funciona mejor para la poesía, puesto que la poesía tiene mucho más que ver con las palabras como *material*. Pienso que ésa es la causa por la que muchos poetas concretos están ahora comenzando a hacer teatro y liberándose de la poesía concreta [Acconci, Perreault, Hanna Weiner, etc.]. Se dan cuenta de la decadencia que resulta de ese tipo de materialismo.

SS: Uno se da cuenta de la velocidad con que viaja este arte, de la manera en que se transfiere rápidamente de un continente a otro, o de una ciudad a otra, a causa de su carácter portátil. Mucho más deprisa que cualquier otro arte.

RB: Yo no he visto que la gente lo entienda más rápidamente, aunque tenga un mayor acceso.

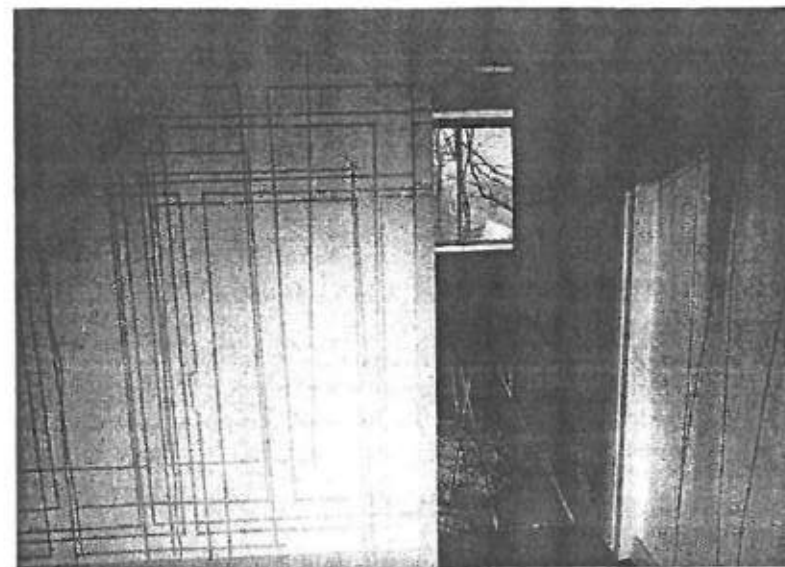
LW: Yo no tengo ese problema porque estoy trabajando dentro del reino de las generalizaciones. No puede haber malas interpretaciones. Si una persona puede elegir en el momento de recibir la obra si la construye ella misma o no, no puede equivocarse. Pueden hacerla de una forma que me pueda gustar o no personalmente, pero no estéticamente. No pueden equivocarse.

JK: Conceptualmente.

LW: No, ni conceptualmente. Simplemente, no pueden equivocarse. A ti te gusta la palabra conceptual. Está bien para ti. Se adapta a lo que te conviene. Yo no sé realmente si a mí me conviene. No creo que haya una idea preconcebida puesto que el material es tan errático.

JK: Si haces una declaración, como, por ejemplo, que tu obra consiste en una determinada cantidad de pintura vertida; si sigues esa idea, no puedes hacer nada equivocado porque estás siguiendo esa idea, ¿no es así?

LW: Bueno, el concepto no equivale necesariamente a una situación conceptual.



Jan Dibbets, *Shadow Piece (Pieza de sombra)*. Instalación en Haus Lange, Krefeld, 1969.

JK: Quiero decir que lo conceptual tiene que ver con el hecho de que tú puedes tratar de lo que yo estoy diciendo, y esas palabras tienen significados; esas palabras son la idea. No estaba haciendo ningún empleo de la palabra conceptual en el sentido de un contexto artístico enriquecido. Estaba empleando únicamente el sentido normal de la palabra. Tú empleas el lenguaje, luego la palabra conceptual se puede aplicar, chico, te guste o no.

Spaces (Espacios), Museum of Modern Art, 30 de diciembre de 1969-1 de marzo de 1970. Texto de Jennifer Licht y declaraciones de algunos de los artistas: Asher, Bell, Flavin, Morris, Pulsa, Walther.

Art in Process IV, Finch College Museum of Art, 11 de diciembre de 1969-1926 de enero de 1970. Declaraciones de los artistas: André, Benglis, Bochner, Bollinger, Ferrer, Flanagan, Hesse, Morris, Nauman, Ryman, Van Buren, Weiner.

Photo Show, Student Union Building (SUB) Gallery, University of British Columbia, Vancouver, diciembre. Organizada por Illyas Pagonis y Christos Dikeakos. Artistas: Bartheleme, Burgy, Dikeakos, Graham, Haacke, Huebler, Kinmont, Kirby, Nauman, la N. E. Thing Co., Pagonis, Ruscha, Smithson, Wall, Wallace, etc. Crítica de Charlotte Townsend en *Artscanada*, junio de 1970.

Robert Barry. *Art and Project Bulletin* 17, 17-31 de diciembre de 1969: «Durante la exposición la galería estará cerrada». Esta obra se ejecutó también en la Eugenia Butler Gallery de Los Ángeles, 1-21 de marzo de 1970.

Jan Dibbets: *Audio-Visuelle Dokumentationen*, Museum Haus Lange, Krefeld, Alemania, 14 de diciembre-25 de enero de 1970. Introducción de Paul Wember. Incluye planos, fotografías, documentación y una grabación fonográfica («el sonido producido por la conducción de un coche en una carretera recta con una velocidad constante de 100 km/h»).

Jan Dibbets, *24 minutes: TV as a Fireplace (24 minutos: la televisión como chimenea)*. «Durante 24 minutos Jan Dibbets transformó el aparato de TV en una chimenea eléctrica. Durante ese tiempo se transmitió la imagen de una simple hoguera, sin introducción o comentario algunos. La TV como chimenea. Transmitida del 24 al 31 de diciembre 1969. Video Gallery Gerry Schum.»

«The Art of Michael Heizer», *Artforum*, diciembre de 1969.

Müller, Grégoire, «Michael Heizer», *Arts*, diciembre de 1969-enero de 1970. También, Perreault, John, «Critique: Street Works».

Reise, Barbara, «Sol LeWitt Drawings, 1968-1969», *Studio International*, diciembre de 1969.

«On Exhibitions and the World at Large, Seth Siegelaub in conversation with Charles Harrison, September, 1969», *Studio International*, diciembre de 1969.

15 Locations 1969/70 Joseph Kosuth Art as Idea as Idea, exposición que tuvo lugar por todo el mundo mediante la publicación de definiciones escogidas del diccionario en recuadros publicitarios insertos en periódicos y revistas locales. Cartel.

Walther, Franz Erhard, *Tagebuch Museum of Modern Art, New York, December 28, 1969-March 1, 1970*, Colonia, Heiner Friedrich, 1970: un diario de observaciones, reacciones, reflexiones, escrito durante la participación de Walther, con sus objetos-instrumentos, en la exposición *Spaces* del MOMA y después de la misma.

1970

LIBROS

Ader, Bas Jan, *Fall*, Claremont (California), 1970. Documentación fotográfica de dos cascadas, una en Los Ángeles y otra en Amsterdam.

Barry, Robert, libro sin título («Era...» «Es...»; sobre la versión más reciente de esta obra, precisada continuamente, véase p. 350), Turín, Sperone, 1970.

Becher, Hilla y Bernhard, *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischen Bauten*, Düsseldorf, Art-Press Verlag, 1970. Libro de fotografías de hornos de cal, torres de refrigeración, altos hornos, depósitos elevados de agua, gasómetros, silos. Las fotos fueron expuestas en la Konrad Fischer Gallery en diciembre de 1970 (Rep.).

Burchman, Jerrold, *Reductions/Removals*, Los Ángeles, 1970. Fotografías, algunas «encontradas».

Buren, Daniel, *Limites Critiques*, Yvon Lambert, París, 1970.

Beuys, Joseph, *Ja Ja Ja Nee Nee Nee*, disco L.P., Galleria Colophon, Milán, edición de 500 ejemplares.

Brouwn, Stanley, *Tatvan, Aktionsraum 1*, Munich, 1970.

—. *Atlantis*, Utrecht, 1970. Copia única.

—. *Durch kosmische strahlen gehen*, Städtisches Museum, Mönchengladbach, 4-25 de septiembre de 1970. Copia única del libro realizado para la exposición.



Bas Jan Ader, *I'm Too Sad to Tell You* (*Estoy demasiado triste para contártelo*), 1970.

Burgy, Donald, *Art Ideas for the Year 4000* (*Ideas artísticas para el año 4000*), Addison Gallery of American Art, Andover (Massachusetts). Introducción de Jack Burnham:

Idea Tiempo-Información n.º 2

Seleccione al azar siete cosas, acontecimientos o ideas diferentes.

Estúdielas hasta descubrir un factor común a todas ellas.

Anote ese factor.

Repita este proceso una vez al día durante una semana, sin repetir ninguna de las cosas elegidas ni ningún factor.

Reducir este grupo de siete a un factor común.

Intercambio Dentro-Fuera n.º 1 (julio de 1969)

Ponga algo del interior fuera.

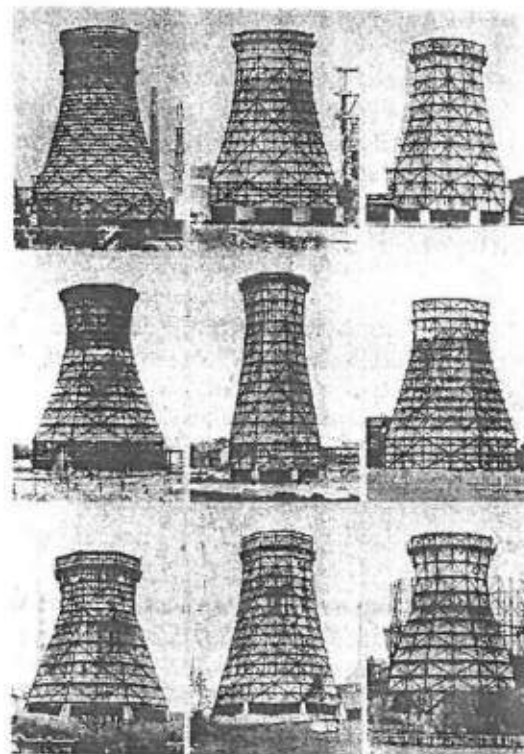
Vuelva a ponerlo dentro.

Ponga algo del interior fuera y lejos.

Vuelva a ponerlo dentro.

Vaya aumentando la distancia del intercambio hasta que se acabe.

Burn, Ian y Ramsden, Mel, *From the «Notes on Analysis» Book* (*Del libro «Notas sobre análisis»*), Nueva York, 1970:



Hilla y Bernhard Becher, *Cooling Towers* (*Torres de refrigeración*), hormigón y acero, fotos montadas, 142 x 101 cm, 1959-1972. Por cortesía de la Sonnabend Gallery, Nueva York.

1. Una parte del pretendido arte «analítico», más que unirse a la cadena de los iconos artísticos todopoderosos, tiene únicamente la intención de formular bases para el análisis, es decir, indica simplemente algunas áreas de investigación.

2. La consecuencia de muchas de las obras «conceptuales» de los dos últimos años ha sido reflexionar cuidadosamente sobre los objetos. Ya no nos sentimos obligados a materializar los constructos y, quizá lo más importante, ya no sentimos presión para reemplazar tales constructos con «ideas», «propuestas», etc., específicas.

La formulación de un conjunto de constructos artísticos no exige una justificación por medio de la productividad material ni depende de ella. Ahora se puede justificar como una forma de actividad.

Una de las primeras pretensiones de las obras conceptuales y analíticas era que ningún objeto contiene una cualidad artística «mágica» que le señale como objeto artístico. Dado que no existen dentro de un objeto artístico tales características determinables y que el misterio está en por qué se elige tal o cual ob-

jeto como objeto artístico, es razonable que el centro de atención deba desplazarse fuera del propio objeto. Se podría sostener que la individualización se produce debido a diversos preceptos contextuales y de comportamiento. Es evidente la necesidad de estudiar tales preceptos, puesto que proporcionan las bases para la individualización y deben conocerse con anterioridad a la actividad individualizadora.

Lo que se pretende es que el centro de atención se desplace de los elementos icónicos individuales (objetos artísticos, obras de arte) para abarcar el todo de esos elementos en un proceso semiótico (semiosis).

3. Ahora bien, para crear en un intérprete la disposición a reaccionar de una determinada manera, un signo debe tener algunas características conocidas. Se podría pretender entonces que sólo se puedan elegir como signos de «la presencia del arte» los objetos con características de objeto artístico conocidas. Pero, como ya hemos negado la existencia de tales características internas, podemos sostener que ningún objeto puede calificarse a sí mismo como un signo del «arte». En ese caso, los objetos artísticos deben indicarse recurriendo a las normas y preceptos de un lenguaje conocido y, puesto que son designados mediante este lenguaje, se eligen a través de él.

Así pues, al arte analítico no le incumbe la proliferación de los significados designados, sino la estructura abstracta de esta designación: la semiosis.

Ahora bien, la línea tradicional que ha seguido el artista tiene que ver con el uso (la práctica) más que con la elección de los términos semióticos. De acuerdo con ello, se ha preocupado más de las ramificaciones materiales de los elementos icónicos individuales que de la subestructura o *continuum* que determina el *status* de esos elementos. El incremento de la abstracción significa la disminución de la iconicidad. El arte analítico busca formular las conexiones entre las partes «gramaticales» de este mosaico semiótico; en otras palabras, el constructo analítico explica su línea de actuación en lugar de limitarse a actuar partiendo de esa línea de actuación.

Podemos hacer algunas observaciones prudentes, aunque, lógicamente, controvertidas, acerca de este proceso semiótico.

4. La investigación inicial debe manifestar: *I)* cuál sería la situación del objeto artístico icónico tradicional en el proceso semiótico y *II)* cuál podría ser la situación (si la hubiera) de un constructo artístico analítico dentro de este proceso.

I) Si C (signo) provoca en D (intérprete) la reacción de E (significado), puede afirmarse que C es el contexto o precepto que D debe saber para hacer posible que se produzca E: luego C proporciona a D las características para individualizar a E. Ahora bien, si E equivaliera a un objeto artístico, sería entonces como un significante designado por C. Casi podríamos considerar a C como las normas lingüísticas o el «diccionario» aprendido por D; E sería entonces como un ejemplo de este lenguaje «hablado».

Es este supuesto, esos significantes convencionales (E) están designados, y tal designación responde a todas las dimensiones contextuales y sintácticas de C; solamente hay que observarlas, es decir, puede concebirse que E pueda ser cualquier cosa a la vista de este planeta.

Estas formidables posibilidades espacio-temporales deben considerarse como la proliferación del proceso semántico designativo. Sin embargo, puede merecer más la pena estudiar la estructura abstracta de este proceso a través de sus dimensiones pragmáticas y sintácticas.

II) Bajo las circunstancias indicadas en *I)*, sería tonto insistir en denominar «obra de arte» a un constructo artístico analítico (o sea, a este escrito). Lo que se pretende es que el constructo analítico aparezca en cualquier momento en el proceso semiótico.

Luego, en lugar de buscar un paralelismo con la significación convencional, un constructo analítico podría reproducir en sí mismo la condición del signo: es decir, ser «lenguaje» pero no «uso», ser precepto pero no práctica. Este constructo, más que estar designado por un conjunto de preceptos, buscará afirmar esos preceptos.

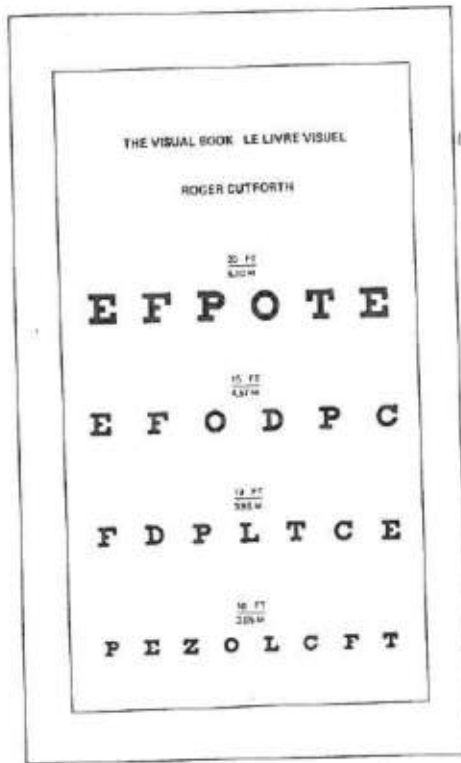
Considérese, por tanto: C como un signo que provoca en D la disposición a actuar de una determinada manera. Un constructo analítico C no tiene que designar un elemento material, sino, más bien, la esperanza de que D tenga un determinado comportamiento E. Por tanto, no hay que pensar que ha «desaparecido» algo cuando los elementos materiales no se incluyen en un proceso semiótico; se trata más bien de que el signo C ya no es designativo semánticamente, sino que ha pasado al modo pragmático: ahora es prescriptivo puesto que significa la conducta E, en lugar de ser nominativo para designar el objeto E.

Por último, uno no puede abandonar las condiciones materiales por una simple «desmaterialización». Los objetos desaparecen a causa de cambios de procedimiento fundamentales en la estructura semiótica o conceptual del propio *continuum*. La comprensión del arte analítico podría residir en tomar conciencia de estas estrategias abstractas.

Cook, Christopher C., *A Book of Instants (Realidad autobiográfica)*, Andover (Massachusetts), 1970. Las primeras cinco páginas:

21 de noviembre, 1844, 9:40 h	26 de junio, 1875, 4:02 h
30 de junio, 1875, 6:15 h	2 de marzo, 1883, 14:00 h
22 de diciembre, 1883, 18:04 h	11 de junio, 1906, 13:40 h
28 de mayo, 1932, 2:05 h	1 de abril, 1933, 19:00 h
28 de enero, 1935, 5:15 h	17 de agosto, 1938, 13:50 h

Cook, Christopher C., *Possibles*, Andover (Massachusetts), 1970. «Las siguientes exposiciones se podrían producir en la Addison Gallery of American Art, Andover, Massachusetts.» El artista dirige la galería.



Roger Cutforth, una parte de la «Long Distance Vision» Card (Tarjeta «Visión a larga distancia») que constituye la portada de *The Visual Book*, 1970.

Cutforth, Roger, *The Visual Book*, Nueva York, 1970; en francés e inglés (Rep.).

Dibbets, Jan, *Robin Redbreast's Territory/Sculpture 1969* (Dominio territorial del petirrojo/Escultura 1969), Seth Siegelau, Gebr. König, Nueva York, Colonia, 1970. Documentación sobre la obra ejecutada de abril a junio de 1969 en Amsterdam:

Escultura/dibujo del dominio territorial del petirrojo

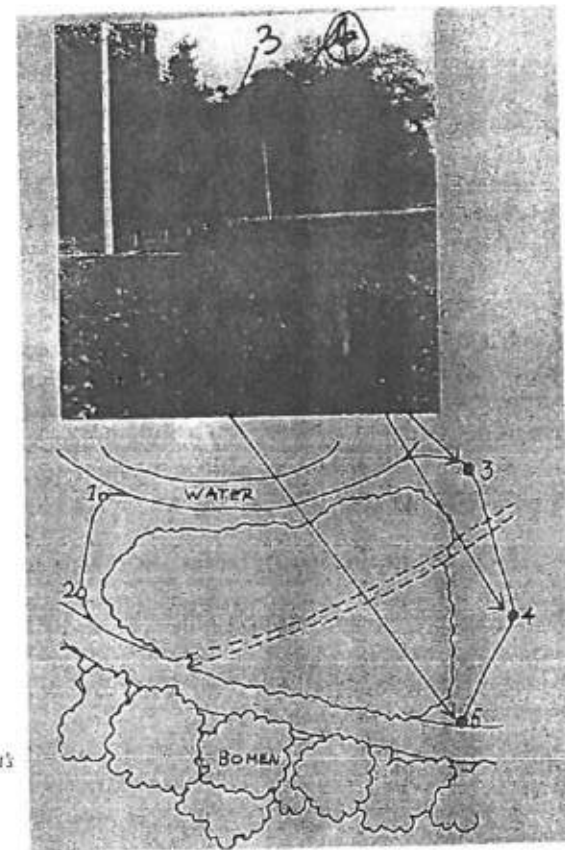
A comienzos de marzo de 1969 decidí cambiar el dominio territorial de un petirrojo, para que el pájaro al volar controlara mi escultura-dibujo. Ésta no puede nunca verse entera; únicamente a través de la documentación puede el espectador reconstruir mentalmente su forma. Para lograrlo —yo simplemente sospechaba que era posible— leí unos cuantos libros (entre otros: Robert Ardrey, *The Territorial Imperative*, Dell, Nueva York, 1968 y David Lack, *The Life of the Robin*, Pelican, Londres, 1953) hasta que vislumbré las posibilidades más claramente. Planeé medir el territorio, fotografiar la intervención, etc. La idea era cambiarlo, agrandar el te-

ritorio hasta que tuviera una forma que me gustara. No me interesan los hechos biológicos; la idea me vino de mi preocupación por las fronteras de las artes visuales. Cuando estaba todo preparado, proyecté la forma del nuevo territorio con pequeños postes, como un dibujo en la tierra. La escultura consistía en los movimientos del pájaro entre los postes. Esta obra forma parte de una serie que implica la visualización de sistemas ecológicos, y se ideó y llevó a cabo en 1969 (Rep.).

Dikeakos, Christos, *Instant Photo Information* (8 de octubre de 1970), National Film Board of Canada, Ottawa, 1970.

Ferguson, Gerald, *Landscape*, Halifax, 1970. En fotocopia.

Gilbert & George, *A Message from The Sculptors Gilbert and George*, Londres, Art for All, 1970. Folleto, fotografías sueltas y «muestras de esculturas»:



Jan Dibbets, foto de la obra *Robin Redbreast's Territory* (Dominio territorial del petirrojo), 1969.

«Gilbert & George tienen una amplia gama de esculturas para usted: escultura cantando, escultura-entrevista, escultura danzante, escultura animada, escultura-café y escultura filosófica. Póngase en contacto con nosotros.»

—. *The Pencil on Paper Descriptive Works of Gilbert & George The Sculptors*, Londres, Art for All, 1970.

Graham, Dan, *Some Photographic Projects*, John Gibson, Nueva York.

—. 1966, John Gibson, Nueva York.

Groh, Klaus, *If I Had a Mind*, International Editions, Tubinga, Milán, Nueva York, 1970.

Grieger, Scott, *Impersonations* [Los Ángeles, 1970]. Fotografías del artista interpretando obras de arte de otros artistas.

Haber, Ira Joel, *36 Houses*, Nueva York, marzo de 1970.

—. *Survey*, Nueva York, 1970.

Huebler, Douglas, *Duration*, Turín, Sperone, 1970. El libro consiste en la «Pieza de duración n.º 1, Turín, Italia, enero de 1970»; 61 fotografías realizadas según ocho sistemas diferentes de tiempo.

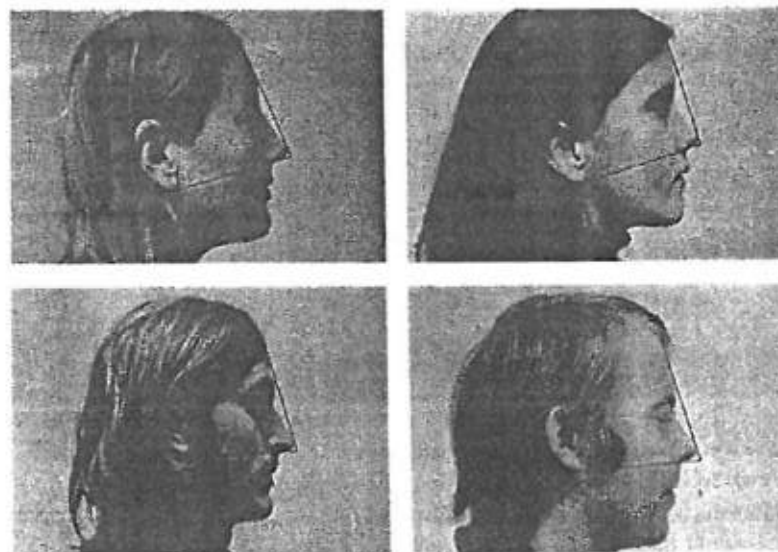
Jarden, Richards [*Seven Photo Series*], Halifax (Nova Scotia), 1970: «La Cenicienta», «Embotellamiento de tráfico», «Ángulo facial», «Corriendo en el mismo sitio (Simulación)», «Caída», «Marea alta (Simulación)», «Puesta de sol (Simulación)». Las tres primeras, junto con «Tabla de crecimiento (Chicas)», y «Tabla de crecimiento (Chicos)», se publicaron antes en álbumes fotográficos ligeramente más grandes en lugar de en sobres (Rep.).

—. *Active and Passive States*, Halifax, 1970. Una foto doble.

Jacks, Robert, *Twelve Drawings*, Nueva York, 1970.

Kinmont, Robert, *Measuring Some of My Friends (color)* y *Just About the Right Size*, San Francisco, 1970.

Kosuth, Joseph, *Function/Funzione/Función/Fonction/Funktion*, Sperone, Turín, 1970. «Esto proviene de la sexta investigación de "Arte como idea como idea".»



Richards Jarden, *Facial Angle (Ángulo facial)*: «El ángulo formado en la cara por dos líneas rectas trazadas desde la base de la nariz, la una hasta la base de la oreja, la otra hasta el punto más sobresaliente de la frente. En las estatuas antiguas el ángulo facial es normalmente de 90°. Como principio general se puede decir que la inteligencia es proporcional al ángulo facial. Es un hecho incontestable que, conforme se desciende en la raza humana, el ángulo facial disminuye». Jules Adeline, *The Adeline Art Dictionary*, Nueva York, Frederick Ungar, 1966, p. 15.

Maloney, Martin, *Fractionals*, Press Works, Brattleboro (Vermont), 1970, e *Integuments*, s. f.

Merz, Mario, *Fibonacci 1202*, Sperone, Turín, 1970.

Morris, Michael, *Alex and Rodger, Rodger and Alex*, National Film Board of Canada, Ottawa, 1970.

Olsen, Richard, *Sixteen Sentences*, San Francisco, 1970.

Piene, Otto, *More Sky (Things to Do and Wind Manual)*, Cambridge (Massachusetts), 1970.

Ruppersberg, Allan, *23 Pieces y 24 Pieces*, Sunday Quality, Los Ángeles, 1970.

Ruscha, Edward, *Real Estate Opportunities*, Los Ángeles, 1970.

Sanéjouand, J. M., *Introduction to Concrete Space*, París, Éditions Mathias Fels, 1970.

Wall, Jeff, *Landscape Manual*, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver, 1960. Folleto de 22 pp. con un texto y fotos «de -y para- una obra en curso».

Weiner, Lawrence, *Tracce/Traces (Huellas)*, Sperone, Turín, 1970. Una página del libro consiste en la siguiente lista de palabras con su traducción al italiano:

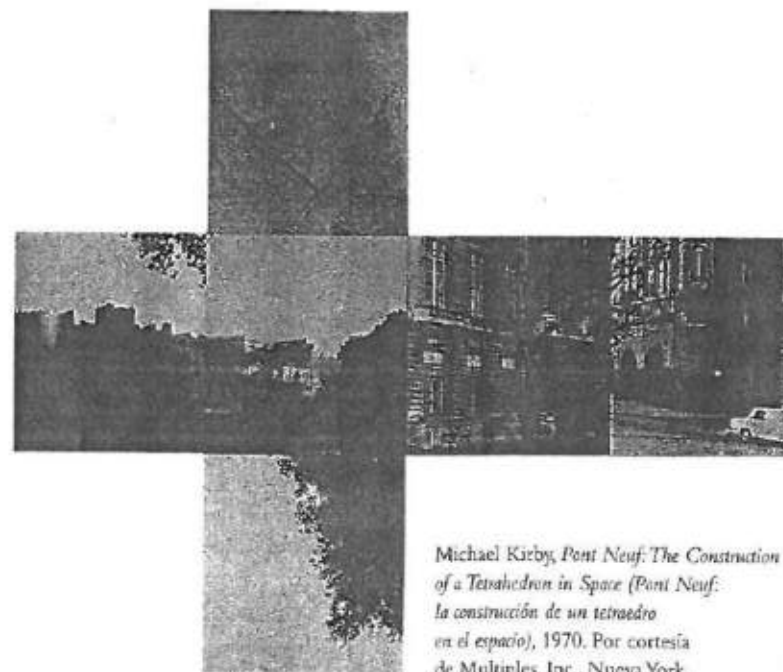
Reducido Expurgado Mutilado Roto Engrasado Triturado Fermentado Cortado Fundido Manchado Pintado Minado Sujeto Cableado Encerrado Estercolado Mezclado Decolorado Demarcado Arrojado Agrietado Asegurado Girado Quitado Lanzado Enarenado Vertido Transferido Encolado Prendido Desviado Enfrentado Abreviado Ahondado Destruído Picado Colocado Amarrado Excavado Descolocado Pulverizado Ensuciado Trasladado Aburrado Arrastrado Plegado Separado Apuntalado Amarrado Obstruido

Honnet, Klaus, *Concept Art*, edición especial de *Kunst*, vol. 10, n.º 38, 1970. Incluye texto, cronología, bibliografía, citas escogidas, y «Zehn Fragen zur Concept Art», un coloquio en el que participaron Dibbets, Fischer y Siegelau en persona, Jürgen Harten por teléfono, y Brouwn, Groh y Ulrichs por escrito.

Tucker, Marcia, *Robert Morris*, Nueva York, Whitney Museum of American Art y Praeger Publishers, 1970.

Artists and Photographs (Artistas y fotógrafos), Multiples Gallery, Nueva York, 1970. Texto de Lawrence Alloway (reeditado en *Studio International*, abril de 1970); caja grande con obras de Bochner, Christo, Dibbets, Gormley, Graham, Huebler, Kaprow, Kirby, LeWitt, Long, Morris, Nauman (el libro LAAIR), Oppenheim, Rauschenberg, Ruscha, Smithson, Venet, Warhol. Los siguientes extractos pertenecen al texto «A Statement, May 10, 1969» («Declaración, 10 de mayo de 1969») de Michael Kirby, que acompaña a unos modelos en cartón de esculturas fotográficas (Rep.):

La finalidad principal del empleo de fotografías en mi obra es la de insertar la pieza escultórica en el espacio que la rodea. Las fotografías se toman «a través» de la pieza (haciendo dos fotos, una con la escultura en su posición y otra con la pieza quitada, lo que es posible incluso con una estructura sólida) o bien con la cámara colocada sobre la superficie de la escultura, fotografiando direc-



Michael Kirby, *Pont Neuf: The Construction of a Tetrahedron in Space (Pont Neuf: la construcción de un tetraedro en el espacio)*, 1970. Por cortesía de Multiples, Inc., Nueva York.

tamente lo de fuera. Este último procedimiento proporciona lo que yo llamo una fotografía «espejo»: un «reflejo» directo del espacio. Cuando están montadas en la estructura final, las fotografías relacionan la obra con su entorno inmediato. La información en las fotografías remite al entorno real, «insertando» la obra, de manera que no puede retirarse de su posición exacta sin destruir su contenido estético y psicológico.

Si una fotografía y su tema se presentan para que se tome conciencia de ellos, existe una conexión entre ellos. Puesto que las fotografías en mi escultura inserta «apuntan» a sus temas, yo conceptualizo esa relación como una línea recta o un rayo (algo así como el rayo infrarrojo invisible de un proyector) que une los dos. Para mí la estructura física de la obra se compone de estos elementos mentales; su forma es, en parte, intangible. La obra *Window Rectangle (Rectángulo de la ventana)*, por ejemplo, consiste únicamente en las cuatro esquinas de un rectángulo, dos de ellas montadas en el exterior de mi apartamento y dos en el interior; en la cara truncada de cada una de las esquinas, unas fotografías-espejo muestran la esquina de enfrente, así como lo que hay detrás y completan los cuatro lados de metal del rectángulo, dos de los cuales pasan a través de la ventana.

Así pues, las fotografías pueden establecer conexiones y dibujar líneas en el espacio, pero pueden también unir distancias de una manera más intelectual re-

firiéndose a lo que no está presente. Cuando se emplea sistemáticamente, este tipo de relación puede, por ejemplo, unir dos secciones de la misma obra que están muy distantes y fuera del alcance del contexto visual.

En todas mis obras insertas, el objeto físico real se utiliza para crear una estructura mucho más grande, en parte cerebral. La escultura es una máquina o instrumento para ser utilizado por la mente conceptual, más que una masa o forma a la que mirar. De la misma manera que un instrumento como un metro o un microscopio se puede emplear activamente antes de que proporcione resultados, estas obras pueden usarse como instrumentos visuales antes de que se puedan comprender. Esta operación lleva su tiempo, y yo considero que mi trabajo es básicamente contemplativo [...].

Otro aspecto que me interesa de la fotografía es su relación con el tiempo. Una fotografía, como se suele decir, «captura» un instante del *continuum*. Tan pronto como se toma queda «anticuada». Este hecho puede explotarse en algunas situaciones y relaciones. Una fotografía puede referirse no sólo a otro punto en el espacio, sino a otro tiempo. Por ejemplo, a menudo se suprimen cosas de las que están representadas en las fotografías de mi escultura inserta o bien se añaden otras nuevas; entonces la fotografía ya no concuerda con el entorno. Ésta es una de las diversas maneras en que el tiempo se representa directamente en mi obra.

Strike Work, 1/70, 2/70, 3/70, School of the Art Institute of Chicago, 1970. Tres folletos de obras de estudiantes y artistas relacionados con la escuela.

Statements, n.º 1, enero 1970, editada por David Rushton y Philip Pilkington, Coventry (Inglaterra), Analytical Art Press. «Esta revista saldrá dos veces al año y contendrá la obra de los estudiantes que están actualmente en el primer curso de la Facultad de Artes (de la Lanchester Polytechnic). Estos artículos se escribieron sobre temas tópicos o bien se desarrollaron a partir del trabajo comenzado en las cinco áreas de estudio que cubría el curso: Teoría del Arte, Audiovisual, Epistemología, Romanticismo y Tecnología». Colaboran: S. Beeby, K. Lole, G. Mileson, P. Pilkington, D. Rushton y C. Willsmore.

955.000, Vancouver Art Gallery y Student Union Building Gallery, University of British Columbia, Vancouver, 13 de enero-8 de febrero de 1970. Continuación de la exposición 557.087 celebrada en Seattle (en septiembre de 1969; véase p. 170-171). Se añadieron 42 fichas catalográficas, tres artistas (Christos Dikeakos, Alex Hay y Greg Curnoe) y dos fichas bibliográficas. Al igual que en la de Seattle, las obras se distribuyeron en un amplio radio por toda la ciudad y los alrededores,

así como en dos interiores. Críticas: Ted Linberg, *Artscanada*, junio de 1970; Joan Lowndes, *Vancouver Province*, días 12, 16 y 19 de enero; Charlotte Townsend, *Vancouver Sun*, días 2, 14 y 16 de enero.

Tabernakel, Louisiana Museum, Humleboek, Dinamarca, enero de 1970. Número especial de *Louisiana Revy*, vol. 3, n.º 3, sobre la exposición, editado por Per Kirkeby y John Hunov (en danés). Entre otros artistas se incluía a Beuys, Dibbets, Long, Panamarenko. Textos de Mauer, Strelow y Christiansen sobre Beuys; textos o secciones fotográficas de otros artistas; texto de Beuys sobre su programa de estudios (1968).

Trini, Tommaso, «Mutare le attitudini concettuali in pratica», *Genaió 70*, Bolonia, enero de 1970 (para la Bienal de Bolonia).

1 de junio de 1970: en ese momento salió a la superficie la obra del Gran Griswold con sus trascendentales consecuencias. Era evidente que, con Su programa científico de perfectología, Él anticipaba las retorcidas implicaciones de las obras conceptuales y desmaterializadas realizadas posteriormente a Su manera. Su obra es supervisada continua y cuidadosamente tal como era la costumbre tradicional de los constructores de tótems.

Frederick Barthelme. Dos obras de enero-febrero de 1970:

Fecha: 2 de febrero de 1970

RE: Secuencia

3 obra(s) individual(es):

1. Estar en el estado físico y/o mental de tener hambre
2. Estar en el estado físico y/o mental de comer
3. Estar en el estado físico y/o mental de no tener hambre

OMITIR 4. Estar en el estado físico y/o mental de _____

OMITIR 5. Estar en el estado físico y/o mental de _____

OMITIR 6. Estar en el estado físico y/o mental de _____

Cada obra incluye y acepta todo lo que suceda mientras dure cada uno de los estados, pero no lo determina.

Cada una de las obras sólo se realiza de forma personal, como un campo de posibilidades delimitado por cada estado específico.

F. Barthelme, extracto de un texto del día 4 de febrero de 1970:

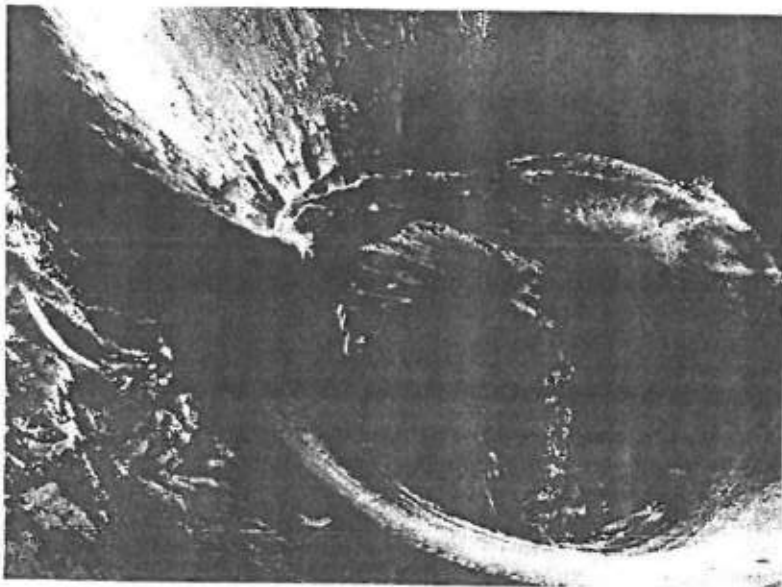
En lugar de presentar información para que se perciba, gran parte de mi obra reciente sitúa el proceso de presentación-percepción en el individuo. Pero, para que se pueda decir que hago arte o cualquier otra cosa, se requiere

DATE: February 6, 1970
 SUBSTITUTION: 15

INSTEAD OF MAKING ART I filled
 out this form.

Frederick Barthelme, *Substitution 15* (Sustitución 15), 6 de febrero de 1970. [Texto: En lugar de hacer arte, rellene esta instancia.]

algún tipo de presentación. Puesto que toda presentación contiene información, cada una de estas presentaciones la contiene. Pero es un tipo de información que rechaza el papel central del objeto o del sustituto del objeto. En las obras de «estar» la información es, o bien periférica (de cara al norte, al sur, etc.), o bien desesperadamente céntrica e inevitable (estar cansado, descansado, etc.). Por tanto, no es un tipo de información que acepte con éxito un estudio se-



Peter Hutchinson, *Paricutin Volcano*, 450 libras de pan y moho, 1970. John Gibson Commissions, Inc.

rio. El «arte» o el «significado» de la obra no proviene directamente de la información representada, sino que se ha de inferir individualmente por parte de los miembros del público. En estas obras no me interesa presentar algo para que la gente lo vea, lo experimente o piense sobre ello. Me interesa sugerir estados que, al definir un contexto artístico, permitan inferir cualquier significado.

Hutchinson, Peter, «Paricutin Volcano», enero de 1970. Texto editado en *offset* para acompañar la exposición de una «obra ecológica» en la galería John Gibson de Nueva York, 14 de febrero-31 de marzo. Informe sobre la realización de su obra de pan y moho coloreado en el cráter del volcán (Rep.):

Mi proyecto era extender el pan, humedecerlo una vez y dejar que el vapor, el calor de las rocas y el sol hicieran el resto. Esperaba que creciera una gran cantidad de moho y tenía la esperanza de que lo hiciera en unos trozos lo suficientemente grandes como para aparecer en las fotografías que iba a tomar. Cubrí el pan con plástico para condensar el agua en su superficie y crear así el ambiente saturado de humedad adecuado para el crecimiento del moho. De este modo se creó un ambiente de invernadero en un medio ambiente que hasta entonces había sido prácticamente estéril e incapaz de soportar mohos, ni siquiera líquenes [...].

Hacer crecer moho en el pan no es algo extraordinario. No lo hice con fines científicos. Intentaba otras cosas: yuxtaponer un microorganismo a un paisaje macrocósmico, pero hasta el punto de que los resultados fueran visibles claramente a través de los cambios de color. También elegí un entorno que, aunque tuviera los elementos necesarios para el crecimiento, necesitara una sutil alteración al utilizarlo para hacer posible el crecimiento. La tierra volcánica, en cierto sentido, es un nuevo material, esterilizado y reorganizado, para ser lanzado después hacia afuera desde la capa más profunda de la tierra. Se asemeja a los primeros paisajes de la tierra y remite a las primeras eras geológicas, como la era Precámbrica, cuando los mohos y las algas jugaban el papel dominante sobre la tierra seca que hoy corresponde a los mamíferos superiores y los insectos. En nuestros días, cuando los volcanes surgen del mar, son colonizados en primer lugar por bacterias, mohos y algas. Las condiciones de los primeros tiempos de la historia se repiten constantemente.

Ferguson, Gerald, *Propuesta: A Dictionary for Concrete Poets*, Halifax, 28 de enero de 1970. 28 partes, dedicadas cada una de ellas a palabras de la misma longitud (por orden alfabético).

12-29 de enero, School of Visual Arts Gallery, Nueva York: Sol LeWitt dirige una exposición en la que pide a Hollis Frampton y Michael Snow que graben cada uno movimientos de danza en homenaje a Muybridge.

Meyer, Ursula, «How to Explain Pictures to a Dead Hare», *Art News*, enero de 1970. Basado en conversaciones con Joseph Beuys:

En *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, Beuys se cubrió la cabeza con miel y polvo de oro, transformándose en una escultura. Acunando en sus brazos a una liebre muerta, el artista la acercó a los cuadros: «le explicaba todo lo que iba a ver; le dejé tocar los cuadros con sus patas mientras les hablaba de ellos [...]. Se los expliqué a ella porque realmente no me gusta explicárselos a la gente. Naturalmente hay una sombra de verdad en todo esto. Una liebre es más capaz de comprender que algunos humanos con su racionalismo testarudo [...]. Le dije que sólo tenía que recorrer con la mirada la pintura para comprender lo verdaderamente importante de la misma. Probablemente, la liebre comprende mejor que el hombre la importancia de las direcciones. Sabes que una liebre puede girar muy rápidamente en un espacio muy pequeño. De hecho, no se trata más que de eso».

Claudia, Michel, «Conceptual Misconceptions», *Studio International*, enero de 1970.

Lipman, Jean, «Money for Money's Sake» («El dinero por el dinero»), *Art in America*, enero-febrero de 1970.

Analiza principalmente obras de dinero realizadas por Kienholz (la serie *Watercolor* vendida por cantidades entre 1 y 10.000 dólares), Morris (su obra de un préstamo de 50 dólares para la exposición *Anti-Illusion* del Whitney Museum) y Les Levine («Profit Systems One», las ganancias y pérdidas de un lote de 500 acciones); las obras de Lee Lozano *Cash Piece* (que consistía en dar dinero a los que visitaban su estudio y grabar sus reacciones) e *Investment Piece* (sobre la inversión de una subvención que recibió en diciembre de 1968) fueron de las primeras obras con dinero (3 de abril de 1969 y 15 de enero de 1969); Douglas Huebler ha realizado obras de dinero que continúan operando en el futuro lejano.

Millet, Catherine, «L'Art Conceptuel», *L'Art Vivant*, enero de 1970.

Rosenberg, Harold, «The Art-World: De-Aestheticization», *New Yorker*, 24 de enero de 1970.

Art-Language, n.º 2, febrero de 1970, Coventry. Colaboraciones de Kosuth (editor americano), Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Barthelme, Brown-David, Burn, Hiron, Hurrell, McKenna y Ramsden, y Michael Thompson con «Conceptual Art: Category and Action» («Arte conceptual: definición y acción»):

La conclusión a la que hemos llegado es sorprendente pero inevitable; a saber, que el aparentemente erudito, escolástico, neutro, lógico, austero, e incluso

incestuoso movimiento del arte conceptual es, en realidad, una tentativa sin tapujos de poder al más alto nivel: un intento de arrebatarse el control de los símbolos de nuestra sociedad a los grupos que en el presente están en lo más alto de la escala social.

Joseph Kosuth, «Introductory Note by the American Editor» («Nota introductoria del editor americano»):

Se puede considerar que la actividad artística actual en América se concentra en tres áreas. Para facilitar la exposición las denominaré estética, «reactiva» y conceptual. El arte y la crítica estéticas o «formalistas» están asociadas directamente a un grupo de escritores y artistas que trabajan en la costa este de los Estados Unidos (con algunos seguidores en Inglaterra). Sin embargo, está lejos de limitarse a esas personas y, además, se trata también de la concepción general del arte que tiene la mayoría del público profano. Esta concepción, tal como la expresó Clement Greenberg, es la siguiente: «Los juicios estéticos están dados y se contienen en la experiencia inmediata del arte. Coinciden con la experiencia artística, no se llega a ellos con posterioridad mediante la reflexión o el pensamiento. Los juicios estéticos son, asimismo, involuntarios: no podemos elegir que una obra de arte nos guste o no más de lo que podemos elegir que el azúcar nos sepa dulce o el limón ácido».

En términos artísticos, por tanto, esa obra (la pintura o la escultura) es meramente el tema (o pretexto), siempre pasado por alto, para el discurso crítico. El papel del artista no es muy diferente al del ayudante del tirador profesional: lanzar al aire los platos para que éste dispare. A esto sigue que la estética trata de opiniones relativas a la percepción. Y, desde el momento en que la experiencia es inmediata, el arte se convierte simplemente en una base de orden humano, que sirva para choques perceptivos, por tanto, en paralelo (y «en competencia») con las fuentes naturales de las experiencias visuales (y otras). El artista queda omitido de la «actividad artística» en cuanto él es únicamente el carpintero o el predicado y no participa en el compromiso conceptual de la «construcción» de la proposición artística (tal como hace el crítico en su papel tradicional). Si a la estética le concierne discutir sobre la percepción y al artista le concierne únicamente construir el estimulante, el artista no participa —dentro de la concepción de la «estética como arte»— en la formación de la idea. Desde el momento en que las experiencias visuales, en realidad experiencias estéticas, pueden tener una existencia separada del arte, la condición del arte en el arte formalista o estético es exactamente esa discusión o consideración de los conceptos examinados en el funcionamiento de un predicado particular dentro de una proposición artística. Dicho de otro modo: el único modo en que la pintura o la escultura estéticas pueden funcionar como arte está en su compromiso o investigación en torno a su presentación dentro de una proposición artística. Sin la discusión, constituyen una pura y simple «experiencia». Sólo se transforma

en arte cuando se lleva al ámbito de un contexto artístico (como cualquier otro material empleado en el arte)¹. [Las notas aparecen al final del artículo.]

La exposición de lo que yo llamo arte «reactivo» será necesariamente breve y simplista. En conjunto, el arte «reactivo» constituye el batiburrillo de las ideas artísticas del siglo XX: referencias cruzadas, «evolucionismo», seudohistoricismo, «culto a la personalidad» y todo eso; la mayor parte del mismo se podría describir fácilmente como una serie de acciones ciegas dominadas por la angustia.

Esto se puede explicar parcialmente por lo que yo llamo en términos de procedimiento el «cómo» y el «porqué» del artista. El «porqué» se refiere a las ideas artísticas y el «cómo» a los elementos formales (a menudo materiales) empleados en la proposición artística (o, como yo lo llamo en mi propia obra, «la forma de presentación»). Muchos artistas que no sienten interés y que a menudo no tienen la capacidad de concebir ideas artísticas (es decir, su propia investigación sobre la naturaleza del arte) han empleado nociones como «expresión propia» y «experiencia visual» para dar un tono de «porqué» a una obra inspirada básicamente por el «cómo».

Pero una obra que se centra en el «cómo» del arte está únicamente privilegiando, entre varias posibilidades, una reacción a una implicación «formal» elegida, que es superficial y necesariamente gestual. Además, tal negación (o ignorancia) de la naturaleza conceptual de arte (o del «porqué») se deriva siempre de una conclusión primitiva o antropocéntrica acerca de las prioridades artísticas².

El artista del «cómo» vincula el arte a la artesanía y, en consecuencia, considera que la actividad artística se refiere al «cómo» de la construcción. El marco en el que trabaja es un marco histórico proporcionado del exterior, que sólo tiene en cuenta las características morfológicas de la actividad artística precedente. Este ímpetu reaccionario nos ha dejado en una especie de inflación artística en espiral.

Así pues, la única diferencia real entre los artistas formalistas y los «reactivos» es que los formalistas creen que la actividad artística consiste en seguir de cerca la tradición del «cómo» de la construcción, mientras que los «reactivos» creen que la actividad artística consiste en una interpretación «libre» (y una subsiguiente reacción a) no tanto del «cómo» de la construcción de «antecedentes lejanos» (o tradicional), sino del «cómo» de la construcción de «antecedentes recientes» o inmediatamente anteriores. Pero ambas lecturas del «cómo» de la construcción, de una manera más o menos sofisticada, se preocupan más por las características formales que por los aspectos funcionales de las proposiciones artísticas.

Las proposiciones artísticas a las que los periodistas se refieren como «anti-forma», «earthworks», «arte procesual», etc., están comprendidas ampliamente en lo que yo llamo aquí arte «reactivo». Lo que intenta este arte es remitir a la idea tradicional de arte siendo a la vez «vanguardia». Uno de sus soportes se susten-

ta de forma segura, para mantener la continuidad histórica, en el material (escultura) y/o el escenario visual (pintura), mientras que al otro se le deja vagar a la aventura para hacer nuevos «movimientos» y «abrir caminos». Una de las principales razones por la que este arte busta tener conexiones a cualquier nivel con la morfología tradicional es el mercado del arte. El apoyo financiero exige «mercancías». Esto siempre acaba por neutralizar la independencia de la proposición artística respecto a la tradición.

En el análisis final, estas proposiciones artísticas acaban siendo intercambiables con la pintura o la escultura. Muchos de los artistas que trabajan al aire libre (en desiertos, en bosques, etc.) están trayendo ahora a las galerías y museos enormes ampliaciones fotográficas en color (pinturas) o sacos de grano, montones de tierra o incluso, en una ocasión, un árbol entero sacado de raíz (escultura). Todo eso nubla la proposición artística hasta hacerla invisible.

En su extremo más estricto y radical, el arte que yo llamo conceptual lo es porque está fundado en una investigación acerca de la naturaleza del arte. Por tanto, no se trata sólo de la actividad de construcción de proposiciones artísticas, sino de un trabajo y una reflexión que agoten todas las implicaciones de todos los aspectos del concepto «arte». Debido a la dualidad implícita de la percepción y de la concepción en el arte en sus comienzos, pareció útil la presencia de un intermediario (el crítico). Este arte anexiona la función del crítico, haciendo innecesario el intermediario. El otro sistema —artista, crítico, público— existía porque los elementos visuales del «cómo» de la construcción daban al arte un aspecto de pasatiempo, y es por eso por lo que tenía un público. El público del arte conceptual lo componen en primer lugar los artistas, lo que es como decir que no existe un público separado de los participantes. Así, en cierto sentido, el arte se convierte en algo tan «serio» como la ciencia y la filosofía, que tampoco tienen «público». Interesa o no interesa en la medida en que informa o no informa. Con anterioridad, el *status* «especial» del artista lo relegaba simplemente al papel de alto sacerdote (o hechicero) del negocio del espectáculo³.

Este arte conceptual, por lo tanto, es una búsqueda por parte de los artistas que comprenden que la actividad artística no se limita únicamente a expresar proposiciones artísticas, sino que se extiende a la investigación de la función, del significado y el uso de todas y cada una de las proposiciones (artísticas) y a su consideración dentro del concepto del término general de «arte». Y, en este sentido, que el artista dependa de un crítico o un especialista en arte para desarrollar las implicaciones conceptuales de sus propuestas artísticas y razonar su explicación es o una irresponsabilidad intelectual o la forma más ingenua de misticismo.

Algo fundamental en esta idea del arte es la comprensión de la naturaleza lingüística de todas las proposiciones artísticas, pasadas o presentes y cualesquiera que sean los elementos empleados en su construcción⁴.

Admito que defino esta idea del arte «conceptual» americano según mi propia caracterización y, como es natural, está en relación con mi propia obra de los últimos años. Sin embargo, es en «su extremo más estricto y radical» donde se ha alcanzado el acuerdo —al menos en los aspectos más generales de nuestras investigaciones artísticas— entre los artistas conceptuales americanos y los británicos, por muy diversas que puedan ser la «elección de las herramientas» o la metodología de las proposiciones artísticas.

Hay una cantidad considerable de actividad artística entre el «extremo más estricto y radical» y lo que yo llamo el arte «reactivo» anterior. Las contribuciones de los artistas que trabajan en el continente americano se relacionarán —cuando sea posible— con las primeras, aunque, desgraciadamente, la cantidad de esta actividad hace imposible su mera consideración.

NOTAS [El artista ha omitido tres en esta versión].

¹ Se empieza a comprender la popularidad entre los críticos de movimientos tan desprovistos de espíritu como el expresionismo, y el desdén general hacia artistas intelectuales como Duchamp, Reinhardt, Judd o Morris.

² En los últimos años los artistas se han dado cuenta de que a menudo se puede perseguir el «cómo» y que esta posibilidad de perseguir el «cómo» (y la consiguiente «despersonalización» del «cómo») es negativamente impersonal sólo cuando el «cómo» funciona en lugar del «porqué» con un «toque personal».

³ Un aspecto de este problema es el que era fundamental para nuestra anterior discusión sobre el arte formalista y «reactivo». Tiene que ver con el papel supervisor, incluso «paternal», que los críticos se han arrogado en el siglo XX con respecto a los artistas, con la condescendencia institucionalizada del personal de los museos y galerías y con la peculiar habilidad con que los propios artistas tienen que envolver en romanticismo la bancarrota intelectual y el oportunismo.

⁴ Sin esta comprensión una forma de presentación «conceptual» de presentación es poco más que un estilo manufacturado, y ese arte ya lo tenemos con una abundancia creciente.

Art-Language (Atkinson, Baldwin, Bainbridge, Hurrell), «Status and Priority» («Status y prioridad»), *Studio International*, febrero de 1970. En dos partes; he aquí algunos extractos de la segunda parte:

«Para el pensamiento es indiferente si empleo la palabra “caballo” o “corcel”, o bien “yegua” o “percherón”. La fuerza asertiva no se extiende a aquello en lo que difieren las palabras [...]. Es tan importante dejar de lado las distinciones que no afectan a lo importante de la cuestión como hacer las que conciernen a lo esencial [...].»

«Los pensamientos no son en modo alguno irreales, pero su realidad es totalmente diferente a la de las cosas. Su efecto lo produce un acto del sujeto

pensante, sin el cual resultarían ineficaces, al menos, a nuestro entender. Pero el que piensa no los crea, sino que debe tomarlos como son».— Gottlieb Frege, «The Thought: A Logical Inquiry», A. M. Y. M. Quinton, trad. (*Mind*, vol. 65, 1956, p. 296 y p. 311).

Esto podría parecer un intento de aproximación para conseguir una teoría respetable del objeto múltiple. Teniendo presente la «navaja de Occam», admitiremos la multiplicación de las entidades sólo por necesidad.

El que los críticos sean culpables (en sus divagaciones «analíticas») de profirir zeugmas (o, al menos, algunos errores de definición), si se trata de una cuestión de historia, no es tan simple como las de Taine. Debe de ser que cometen errores semánticos tendenciosos intencionadamente, es decir, no únicamente errores al contar los miembros de una clase.

La suposición de que existen decisiones «eficaces» en lo relativo al compromiso de definir es algo fundamental en la mayoría de las construcciones teóricas: en cierto sentido añade un significado «práctico» al pensamiento teórico, histórico y especulativo. También añade significado, del que si no carecería, a una toma de postura en lo que se refiere al compromiso de definir. La determinación de las «factibilidades»¹ reales incluye la determinación de unas posibilidades tanto inspiradas categóricamente como «empíricas» (empleamos aquí legítimamente el término «empíricas» por cuanto a veces nos enfrentamos a cosas que observar e interpretar). La evaluación que uno hace de las posibilidades de teorización supone que algunas de ellas sean «factibles» para definir [...].

Se ha analizado poco la relación entre el pensamiento categórico *ad hoc* y sus circunvoluciones teóricas. Una de las dificultades, que encontramos medio sumergida, es una idea de la indiscernibilidad (categorías *qua*) que no es transitiva [...].

Muchos críticos y artistas están dispuestos a tomarse en serio meras afirmaciones de pertenencia a una clase que disfrazan una operatividad engañosa. La cuestión es que el *status* ontológico-categorico de una obra de arte puede variar *mutatis mutandis* según el compromiso ontocategorico de las operaciones significativas (arte *qua*) y de la teorización; por tanto, tenemos un «espectro» de «aplicación» (vago) de la clase «obra de arte».

En realidad, esto no supone demasiados problemas: no importa si no se pueden agrupar útilmente las obras de arte en la misma clase de sustitución (o categoría semántica). Tampoco resulta especialmente inútil que las obras de arte se consideren únicamente entidades virtuales. Pero la virtualidad no explica por sí sola una entidad categóricamente compleja: los conceptos «... de arte» o «... artístico»² resultan tan operativos cuando nos referimos sólo nominalmente a las obras de arte (etc.) —es decir, cuando pensamos que tienen simplemente una estructura intencionada y que sólo nos referimos a ellas indirectamente (*Sunnybank*, ensayos de Terry Atkinson, etc.)— como cuando los contemplamos

como entidades ampliables bien definidas. Podríamos muy bien regañar a los «formalistas» por una insistencia en el compromiso «reísta», «físico», del «objeto» que, hasta ahora, parece revelar un esencialismo soterrado³ [...].

El *dictum* de Ad Reinhardt⁴ (que es quizás el *locus classicus* de muchas teorías mutuamente irreconciliables) debe de ser una de las pocas tautologías genuinas del lenguaje natural⁵. Es extraño que se tome por una revelación [...].

Uno, como agente lingüístico, no sólo aprende a aplicar un término de manera obvia: como señaló el profesor Quinton, en una situación puramente obvia, apenas se podrá hacer una distinción inteligible entre la coaplicabilidad y la sinonimia: la propia definición sería un problema⁶.

No es sólo cuestión de apelar a lo obvio de una ambigüedad cuando una descripción es incorrecta (es decir, «confundida»: aplicada a dos cosas de distinta naturaleza en una misma frase). Resulta totalmente obvio que, para que un concepto se considere operativo, debe existir cierto radio de aplicación en el contexto apropiado. Si cada hipótesis, etc., que lo empleara o aplicara constituyera un error de definición, se consideraría entonces que, fuera de una mera aplicación sintáctica, no tiene ningún valor cognitivo.

Las confusiones pedantes relativas a la definición no son coherentes ni incoherentes, aunque, de nuevo, puedan conservar alguna operatividad sintáctica. Lo que es apropiado en el contexto de los objetos artísticos, etc., es algún procedimiento de clarificación [...], un procedimiento que bien podría revelar la variada complejidad de una situación en la que puede ser significativa una idea de la prioridad no expresada en términos de analogía cualitativa. Deberíamos tener alguna teoría de la corrección de la definición. En el presente contexto uno no tiene la opción de manejar las distorsiones de sentido (hay normalmente dos): aquí una concordancia mal dirigida nunca está fuera de combate, no es ni siquiera una cuestión de desecharla. La clarificación a este nivel es taxonómicamente —o si se prefiere un término a largo plazo, ontológicamente— reveladora. Eso indica algo más, a saber, que los edificios conceptuales y teóricos, con los taxonómicos, son isomorfos [...].

La clase de los objetos artísticos significativos desde un punto de vista operativo está restringida a la clase de las entidades, las cuales, con respecto a un cuerpo teórico, etc., pueden considerarse erróneamente como objetos artísticos.

Esto no es sólo una forma de evitar (o de hacer circunloquios en torno a) las cuestiones de prerrogativa, ni de abogar por los estratos de lenguaje: lo que se afirma es, más bien, que los constructos, etc., y los procedimientos de evaluación no se examinan inspeccionando un paradigma de significado. Haciéndonos eco de Frege, uno tiene cierta capacidad de acción, pero poca de interacción.

NOTAS [Se ha omitido una para esta versión]:

¹ Con «factibilidades» queremos decir algo como «posibilidades significativas desde el punto de vista teórico y operativo».

² Complétese, para lo primero «obra de...», para lo segundo «objeto...», etcétera.

³ Se podría muy bien aceptar una especie de «esencialismo» debilitado donde se considera un tipo de operacionismo. Y la consecuencia de esto podría ser que ningún *corpus*, constructo, etc., artístico podría negar, o ser negado por, la metáfora «analiticista» de Joseph Kosuth.

⁴ Citado por, entre otros, Joseph Kosuth en un reciente artículo.

⁵ Normalmente algo informativo ronda en la aparente «tautología» en el lenguaje natural.

Sería útil cuando se revela algún tipo de operativismo («operaciones diferentes definen conceptos diferentes»; cfr. Pap, *Semantics & Necessary Truth*, etc.) que se advirtiera de lo que es: la escultura de ideología de los años setenta lo disfraza en una dialéctica débil.

⁶ A. M. Quinton (en *P.A.S.*, vol. 64, 1963-1964, p. 54) ha señalado que «no es inconcebible que los términos aprendidos de forma trivial con la misma aplicabilidad difieran en significado [...]; el que los aprende podría establecer una conexión entre estos dos términos coaplicables con diferentes aspectos o características recurrentes del conjunto de situaciones comunes en las que se aplicaron».

Yo no entiendo una buena parte de lo que ha dicho Art-Language, pero admiro sus energías para investigar, los infatigables trabajos preparatorios, el compromiso total para el establecimiento de un lenguaje válido para discutir sobre arte y el humor que en ocasiones aparece en sus escritos. Me fascina el caos inherente en su razón, aunque me irrita no estar suficientemente preparada para evaluar su trabajo. No sé de qué forma los consideran —o si los consideran— filosofía los expertos en filosofía, pero encuentro exasperante tener que hacer un acto de fe. Estoy de acuerdo con su objetivo de despejar el aire en torno a la «seudomística» del arte y los artistas, y con su exigencia de que los espectadores dejen de ser «buenos católicos». Ojalá pudieran exhortizar al mismo tiempo al jesuita que llevan dentro. En la tierra de Quine y Rrose habitada por A-L, la «experiencia directa» no existe hasta que no se ha hecho indirecta, a menudo entre paréntesis. Si el aire estuviera claro, ¿para qué hacer arte? Por toda su aversión al arte formalista o «estético» o «reactivo», me parece que la obra de A-L en sí constituye una especie de formalismo, por cuanto aborda las condiciones dadas desde un punto de vista analítico (¿qué hay más «estético» que «una investigación sobre la naturaleza del arte» o sobre la naturaleza de la «escultura natural»?) y también reactivo, puesto que las palabras, los pensamientos y los sistemas tortuosos son su material y enfatizan este material y sus propiedades inherentes tanto como, por ejemplo, enfatiza Carl André el suyo. Mis principales interrogantes son: ¿por qué se debe considerar el arte como lenguaje el sustituto del resto de las intenciones artísticas? ¿funcionarán las propias intenciones de A-L principalmente como una crítica? ¿todo arte que se ponga a las ideas de A-L ha de «resistir al análisis» sobre las bases de A-L? ¿qué justificación tiene A-L para echar un rapapolvo a los demás por falta de claridad? Han creado una situación en la que la obsesiva belleza de sus abstracciones sólo puede conti-

nuar siendo interesante, pero su posición se debilita considerablemente cuando dejan su aislamiento autoimpuesto y sostenido semánticamente para salir a la escena de los problemas del efímero mundo del arte (como opuesto a arte), y precisamente cuando parecen estar lejos de «la dependencia del artista respecto del crítico o el escritor de arte para cultivar las implicaciones conceptuales de sus proposiciones y razonar su explicación». A-L está en su mejor forma cuando es autorreferencial, cuando opera dentro de su propio dominio hipotético de lo análogo, cuando se atiene a su propio rechazo de «toda experiencia externa», a su definición de su «material escrito a máquina» como «nada fuera de consideraciones teóricas». Habiendo llegado a este estadio pronto (1966) y radicalmente, el peligro ahora no está tanto en que A-L sean sobrepasados en su propio juego como en que puedan convertirse en los críticos que ellos están tratando de hacer obsoletos (de una crítica no publicada de Idea Structure de L. R. L., junio de 1970).

Rosemarie Castoro, Extracto de *Love's Time (Tiempo del amor)*, 26 de febrero de 1970, 18:15 h; 1 de marzo de 1970, 15:30 h:

Mimutos	Actividad
0-22/7	De una visión global a un exceso de interés
0-42/14	De salir alucinada a buscar a alguien que me compre un látigo
0-13	De buscar un látigo a encontrar un amigo
0-34/24½	De un sentido del orden desorganizado a hacer algo con ello
0-20/7	Del asombro a la difamación y al insulto
0-135/15	De comenzar a hacer tiempo en St. Adrian a despertarse por la mañana y ser arrastrada de algún modo
0-31/28	De un impulso al comienzo del trabajo
0-165/53	De pasar la aspiradora a separarse
0-12/50	De entrar y salir a la llegada del cercanías
0-27/28	De adelante a sin respuesta
0-9½/57	De tener necesidad de irse a estar aún ahí
0-63/20	De salir del cine tras ver una ridícula comedia musical de guerra a sentarse en St. Adrian
0-5/26	De pedir vino blanco a releer <i>Love's Time</i> y mejorar la legibilidad de mi apresurada caligrafía
0-55	De la claridad y la legibilidad a qué tipo de poesía escribes

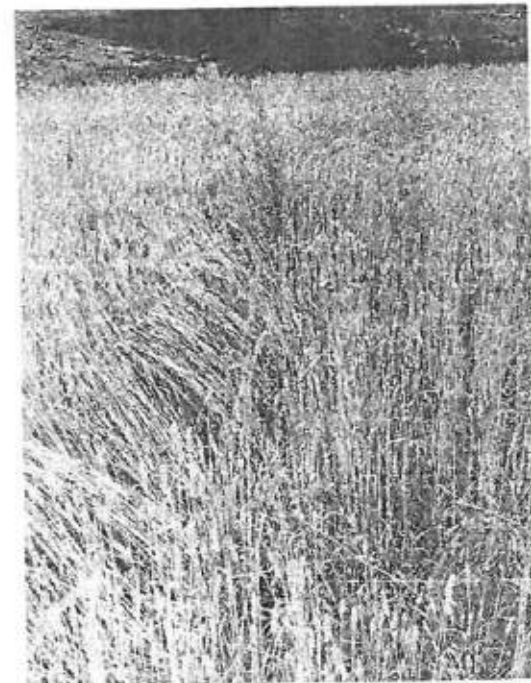
Un receptor en el que la señal que entra se mezcla con una señal generada localmente para producir una frecuencia intermedia que después se amplifica y se detecta por se-

gunda vez para producir una frecuencia sonora, University of British Columbia, Vancouver, Fine Arts Gallery (director: Alvin Balkind), 25 de febrero-14 de marzo de 1970. Potencialidades audiovisuales, composiciones sonoras, situaciones en las que se muestran grabadoras como objetos. Organizada e instalada por los alumnos de Bellas Artes 438.

Four Artists: Tom Burrows, Duane Lunden, Jeff Wall, Ian Wallace, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver, 3-18 de febrero.

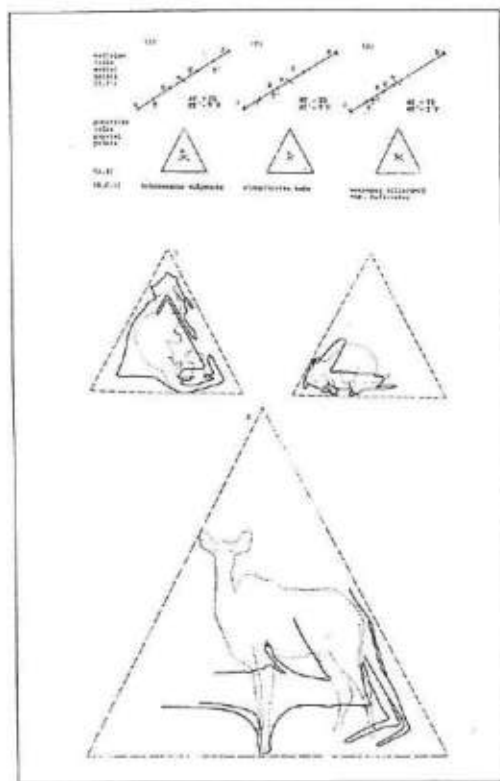
Harrison, Charles, «Notes Towards Art Work», *Studio International*, febrero de 1970.

2-28 de febrero: los cuatro miembros del grupo OHO (Andraš Šalamun, Dávid Nez, Milenko Matanovic y Marco Pogačnik), dos de ellos en Ljubljana (Yugoslavia) y dos en Nueva York, «miraron simultáneamente al sol, dejaron caer desde una altura de 10 cm una cerilla sobre un pedazo de papel» e hicieron una obra combinando los resultados. En abril y mayo, trabajaron en la exposición *Information* del Museo de Arte Moderno de Nueva York y en la 4.ª Jugoslavanski Triennale en



Milenko Matanovic (grupo OHO), *String Bending Wheat (Cuerda doblando trigo)*, 1970.

Belgrado. Al grupo le interesan principalmente las relaciones de sistemas entre lugares, tiempo, estructuras. En mayo de 1970 realizaron proyectos a lo largo del valle Zarica del río Sava en Drulouka, en relación con algunos lugares históricos (asentamiento neolítico, túmulos celtas, tumbas eslovenas, una iglesia medieval). Una obra de Dávid Nez consiste en «dibujos que documentan las vibraciones del viaje del artista desde Ljubljana a Washington, D. C.: 1) el dibujo comienza con la colocación del rotulador en el centro del papel; 2) el control del artista se limita a mantener el rotulador dentro del límite de la página» (Rep.).



Marko Pogacnik (grupo OHO), página de *Medial Systems*, abril de 1970. Una obra sobre las relaciones espaciales entre «puntos pares» (fotografía del *lynx pardellus* del libro *Die Tiere der Erde*; signo del linco basado en sistemas mediales; roca del río Sava con un signo medial grabado; gato sentado sobre la roca con el signo medial del linco grabado) y «puntos impares» (Albin Pogacnik, 1890-1933, primer propietario del libro *Die Tiere der Erde*; el linco vivo en el momento de tomar la fotografía para el libro; proceso físico de grabar el signo; localización geográfica de la roca); todo basado en una retícula esférica.

Febrero-abril: Arts & Project de Amsterdam traslada sus actividades a Tokio; puesto que la «galería» es normalmente el *Bulletin*, pueden funcionar tan fácilmente en Japón como en Holanda.

Stanley Brown, *La Paz*, libro publicado con ocasión de la exposición celebrada en el Stedelijk Museum, Schiedam, 14 de febrero-16 de marzo de 1970.

Febrero-mayo: Ian Milliss envía «obras de arte por correo» desde Sidney, Australia.

Los Ángeles: Allen Ruppertsberg funda la «Society for the Preservation and Prevention of Art».

Alloway, Lawrence, «Arakawa Annexed: Interview», *Arts*, febrero de 1970.

Honnef, Klaus, «Jan Dibbets», *Das Kunstwerk*, febrero de 1970.

Robbin, Anthony, «Peter Hutchinson's Ecological Art», *Art International*, febrero de 1970.

Arato, G., «Arte povera e rivoluzione», *Secolo XIX*, 25 de febrero de 1970.

Brikcius, Eugen, «Happenings in Prague», *Studio International*, febrero de 1970. En particular: «Hommage à Gustav Obermann», de Zorka Saglova.

Burnham, Jack, «Alice's Head: Reflections on Conceptual Art», *Artforum*, febrero de 1970.

Bongartz, Roy, «It's Called Earth Art-and Boulderdash», *New York Times Magazine*, 1 de febrero de 1970.

McNay, M., «Art Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art?», *Design*, febrero de 1970.

Millet, Catherine, «Conceptual Art», *Opus International*, febrero de 1970.

VH-101 (París) n.º 1, marzo de 1970. Revista editada por Otto Hahn y Françoise Essellier. Incluye «Mise en Garde n.º 3» de Daniel Buren.

8 de marzo, WBAI-FM, Nueva York: coloquio, moderado por Lucy R. Lippard, entre Douglas Huebler, Dan Graham, Carl André y Jan

Dibbets; programa a iniciativa de Jeanne Siegel, directora de programas de arte de la WBAI. He aquí algunos extractos:

LL: Quiero hablar acerca de la palabra en relación con el objeto físico, la sensación física y la experiencia física. Tenemos aquí a cuatro artistas visuales que, de un modo u otro, han empleado las palabras.

CA: Yo soy un discípulo de Brancusi y no sé qué estoy haciendo aquí.

LL: Él está aquí porque es un escultor que además escribe poesía. Dan, a ti te han llamado poeta, crítico y fotógrafo. ¿Eres ahora un artista?

DG: Yo no me defino a mí mismo, pero todo lo que hago se define por el medio empleado. Hice cosas impresas hace tres o cuatro años. Cosas impresas, cosas para revistas, cosas que emplean la fotografía. He hecho cosas en todas las áreas en las que ha trabajado otra gente y creo que se definen por sí solas.

LL: Supongo que una de las cosas sobre las que tendremos que hablar es la falta de distinción entre los diversos medios...

CA: Yo distingo entre los medios tan claramente como cualquiera. Creo que el llamado objeto artístico ha formado parte siempre de un sistema abierto.

DG: Estoy totalmente de acuerdo. Algunas cosas las define el lector y el contexto. El artista es definido por el producto que realiza, pero no necesariamente por él mismo. A mí me interesaba un sistema ligado a un medio más que decir que soy un artista.

LL: Una especie de situación de toma y daca.

DG: Eso es muy importante. El efecto en el receptor es tan importante como la parte del que da. El objeto es únicamente un motivo.

CA: Pienso que el objeto es sólo una situación que encarna algún tipo de transacción que se da entre todas esas cosas de las que estamos hablando: el lector, el receptor, el emisor, la situación social, el arte, lo que sea.

LL: Pero la experiencia es diferente. La experiencia de un objeto tiende a ser, si no necesariamente una experiencia estática, sí, al menos, más física que la de las palabras, ¿o no?

DH: Precisamente he venido en avión e iba pensando en lo que íbamos a hacer. Mientras miraba por la ventanilla, caí en la cuenta de que estaba midiendo cosas, de que podía ver donde había estado. Vi el último lugar donde había estado, en Brooklyn, y la Estatua de la Libertad por primera vez en todos estos años y el área donde pensaba que vive Lucy. Bueno, me di cuenta de que estaba midiendo impresiones de los sentidos frente al conocimiento conceptual, que son los mapas. Sabía que esta realidad física se podía traducir a lenguaje o a palabras muy parecidas a las que figuran en los mapas. Así que, como creo que están apuntando Dan y Carl, se da una relación más flexible entre lo que es un objeto y lo que se registra en la cabeza como experiencia del objeto, y no el tipo de separación al que todos parecemos estar poniendo objeciones.

LL: Pero quizá las palabras son un vehículo mejor para determinadas experiencias...

DH: No, no necesariamente. Sólo reconozco que quizá son más una parte que una consecuencia molesta, que es lo que los historiadores del arte han estado haciendo siempre de ellas.

CA: Quiero exponerte las tres fases del arte tal como yo las sé. Hubo un tiempo en que a la gente le interesaba el caparazón de bronce de la Estatua de la Libertad, modelada en el estudio. Luego vino una época en que a los artistas no les preocupaba realmente el caparazón de bronce, sino la estructura interior de hierro de Eiffel que soporta la estatua. Ahora a los artistas les interesa la isla de Bedloe.

DG: Me gustaría cuestionar el uso del término «palabras» como opuesto a «objetos». Creo que lo que estaba hablando Doug tiene que ver más con algo reducido a información esquemática, con percibir únicamente un objeto —la manera en que trabajan el ojo, los sentidos— en términos de información esquemática. No se trata de una dicotomía palabra-objeto, sino de cuál es en realidad la naturaleza de la información, es decir, cómo percibimos las cosas. Se trata de un proceso muy complicado y en parte de eso es de lo que se ocupa el arte, o como quieras llamarlo. A mí me interesa también, más que el ímpetu del objeto, el proceso de interpretación, que es tan importante para el lector.

LL: ¿No es también para capturar algo que hasta el momento se consideraba inasible debido a factores espacio-temporales? Jan, cuando luciste tu obra territorial con el petirrojo [véase p. 205], ¿por qué tenía que llamarse «dibujo-escultura»?

JD: A mí no me importa lo que me llamen. Yo sólo empleo la obra, que está allí. Pienso que lo hice porque la gente me llama artista y, por tanto, tuve que llamarlo escultura y dibujo.

CA: He pasado parte de mi vida trabajando como poeta y distingo entre poesía, que es un trabajo duro, y escultura, que es un trabajo duro. No sé realmente qué son las ideas. No tengo ideas sobre el arte y la poesía. Tengo *deseos*.

LL: Supongo que sois conscientes de que, cuando os llamáis artistas a vosotros mismos, estáis forzando algo, haciendo un arte que no existía antes, algo que vosotros *queréis* que exista.

DH: Yo estoy haciendo que se haga solo, o que lo haga otra gente. Lo estoy poniendo en una situación o contexto en el que ocurrirá no sólo ahora, sino más tarde. Yo únicamente lo inicio.

CA: En Halifax la gente me pinchaba todo el tiempo porque yo me negaba a decir que tenía ideas para mi obra y finalmente dije: mira, tengo muy pocas ideas, pero tengo algunos deseos muy fuertes. Quiero lo que todavía no está en el mundo. Ideas hay a docenas. Estoy de acuerdo con el Dr. Guillotine en que todas las ideas son las mismas excepto cuando se realizan. No puedes suprimir los deseos más que de una forma dolorosa. George M. Cohan dijo una vez que quien creyera que había pensado algo nuevo era o un mentiroso o un tonto.

DG: Estoy de acuerdo sobre la idea. Yo no creo que esté haciendo arte conceptual.

LL: Te guste o no, Carl, tú tienes una idea, esté o no esté articulada. Estás hablando de gente que escribe sus ideas como su forma de arte, pero no puedes distinguir entre la idea y hacer algo.

CA: No puedo distinguir entre Lucy Lippard como idea y Lucy Lippard como deseo, créeme [...]. Estoy muy furioso contra el llamado arte conceptual porque la enorme belleza del arte, de las artes físicas e, incluso, de muchos tipos de poesía es el simple hecho de que el arte está cercano a la naturaleza y el problema con el arte conceptual es que no está próximo a la naturaleza. Si el contenido del arte abstracto es el arte, el arte conceptual es puro contenido sin arte. Siguiendo a Reinhardt, yo deseo arte-como-arte, no arte-como-idea.

LL: No sé cómo puedes decir eso, pero mejor no entremos a definir el arte conceptual, porque parece un horrible callejón sin salida. Ciertamente hay al menos 20 personas que están empleando palabras o textos escritos como vehículos para su arte, pero se puede hacer una distinción entre la poesía concreta, en la que se construyen las palabras para que se *parezcan* a algo, a una imagen, y el llamado arte conceptual, en el que las palabras se emplean sólo para *evitar* parecerse a algo, en el que no importa el aspecto que tengan las palabras sobre la página ni nada. Quizá Larry Weiner puede tender un puente entre estos dos extremos [...].

CA: Larry es un buen poeta.

LL: O bien, como artista, está llevando la poesía más lejos de donde ésta puede ir.

CA: En absoluto. Está simplemente haciendo algo que en la lengua inglesa no se ha hecho mucho con anterioridad, un poema más intenso. Larry Weiner no dice «lleva una pelota a las cataratas del Niágara y lanza la pelota a las cataratas del Niágara». Larry hace algo que ni siquiera existe: «una pelota lanzada a las cataratas del Niágara». Así, eso es una inmediatez que no tenemos en el lenguaje occidental, salvo en unos pocos poetas. Debo decir que las pocas obras de lenguaje que Larry Weiner ha ejecutado realmente también han sido buenas, luego pienso que estamos en presencia de un poeta con algo de artista. De hecho, él dice que no tiene ningún deseo de ver una pelota arrojada a las cataratas del Niágara. Dice que no le importa si lo hace él mismo, lo hace otro o no lo hace nadie.

LL: Creo que es una tontería decir que ahí no existe deseo. Probablemente él es un artista físico, *visual*, tanto como Doug o tú [...]. Sus obras pueden hacerse un millón de veces o pueden no hacerse. Creo que la diferencia entre la poesía y algo como las obras de Larry, o las de cualquiera de vosotros que emplee las palabras como lo más importante, es el aislamiento de una única experiencia visual. En la poesía las palabras forman relaciones continuas. De todas formas, una cosa que me gusta del llamado arte conceptual es que, independientemente de que se transmita o no, tal como pasa con los objetos, se *transmite* mucho más rápido. Los textos impresos, las fotos, los documentos, circulan más rápidamente y los puede ver más gente. Por tanto, los críticos se hacen innecesarios porque la experiencia primaria es su propio público. La responsabilidad recae en el público en lugar de en un intermediario. Quizás es eso lo que a la gente no le gusta. Al público le gusta todo explicado, todo resuelto, los juicios de valor ya hechos,

que es por lo que dominan todas esas tonterías sobre la calidad. Dicen: mira, no tengo mucho tiempo para ver arte, para pensar sobre el mismo o disfrutarlo, así que dime las 10 cosas que debería ver, las 10 obras maestras de este año. El arte que se transmite mediante la palabra está forzando a la gente a hacer algo por sí mismos.

DG: Creo que el arte debe tener algún tipo de contenido. No puede programarse «a lo Jack Burnham» en la conciencia de cada persona como la educación para adultos.

LL: Doug, ¿hay alguna parte de tu obra que pueda llegar a más gente, o eso es sólo un subproducto?

DH: Pienso que es probable que los objetos lleguen a más gente que el arte que emplea palabras, porque este tipo de obras todavía tienen que publicarse o verse. Tienen que existir *en alguna parte*.

JD: Bueno, yo no veo mucha diferencia entre una obra escrita y cualquier otro tipo de objeto. Lo que hago tiene que ver con algo factible, con lo que está ahí. Cuando tienes una idea o escribes algo, eso no tiene presencia física, luego no hay nada.

LL: Cuando grabaste un viaje en coche y lo que se oye son las millas indicadas mediante la voz, y las millas indicadas en el espacio real sobre un mapa y en un espacio mental imaginario, y en el tiempo, ¿es el *mapa* visible más importante que la parte imaginada u oída de la obra?

JD: Yo no veo mucha diferencia entre un coche recorriendo una cierta distancia y ver un mapa.

DH: Ahora dicen que el propio ruido es un elemento contaminante. Le están dando un aspecto material. La grabación lineal de ruido de Jan debe verse como un «deseo en sustancia».

LL: Una vez que has transmitido a alguien una sensación física, la has puesto en el mundo, y tan físicamente como si hubieras puesto una pieza de madera o un excremento en la tierra. Estás dando a alguien la sensación física de la experiencia de un objeto. Hay una línea divisoria muy extraña. Como la obra de Carl que yo tengo, que consiste en ochenta y tantos cuadraditos de papel rosa; todo eso resulta bastante desmaterializado. La gente tiende a no caer en ello, a no darse cuenta. Ahora bien, la cinta grabada de Jan, o las 10 fotografías y la frase de Doug que yo tengo, son mucho más visibles en la casa que tu escultura. Y ambas tienen que ver con una experiencia física. La obra de Doug tiene que ver con el sonido; en cada fotografía incluye pájaros cantando. La tuya tiene que ver con estar allí en ese lugar sobre el suelo, pero no estoy segura de que exista una gran diferencia.

CA: No estoy seguro de si hay una diferencia, pero sí estoy seguro de que sé lo que quiero hacer y muchas de las obras que estoy haciendo ahora son efímeras y no se pueden recuperar, porque vuelven al estado de la naturaleza. La salvación en el arte ha sido siempre una lucha entre la gracia y las obras buenas.

DG: Creo que a mí me interesa fusionar algo con el presente sin documentación. Nunca me interesaron las palabras o la sintaxis en la poesía, me interesaba más la información. Quería que las cosas que hacía ocuparan un lugar concreto y se le-

yeran en un tiempo presente determinado. El contexto es muy importante. Quería que mis obras estuvieran en un lugar como la in-formación que está presente.

DH: Para mí, todo el sentido del arte minimalista o primario tiene que ver con la experiencia del receptor en la situación con la que yo estaba trabajando. Siempre sentí que la obra estaba concebida para impulsar al espectador a una experiencia de «vida real». Lo primero que hice diferente a esas obras fue un acto espontáneo [...]. Cogi un mapa de carreteras y fue casi como decirse: «¡Vaya por Dios, ¿por qué no esto?!». Simplemente dibujé viajes al azar con un rotulador como hice en los mapas de AAA, y escribí cosas dándoles un número, como, por ejemplo: «Haz el viaje o no lo hagas, pero, si haces el viaje, mejor haz el *mío*, aunque realmente no tiene importancia». Lo que *obienes* con esa obra es todo lo que ves.

LL: Jan, con las obras de correcciones de perspectiva —que consistían en una cuerda sobre el suelo dispuesta en una forma distinta al cuadrado, pero que al fotografiarla se volvía un cuadrado— has sustituido la perspectiva *vista* por la perspectiva *fotografiada*. ¿Tienen las obras alguna importancia para ti o sólo las fotografías?

JD: Sólo las fotografías. De hecho, sólo los negativos.

Evidence on the Flight of Six Fugitives, Museum of Contemporary Art, Chicago, 27 de marzo-10 de mayo de 1970. Documentación fotográfica de proyectos de Heizer, Oppenheim, de Maria, Hutchinson, Smithson y Long.

Art Concepts from Europe, Bonino Gallery, Nueva York, marzo de 1970. Organizada por Pierre Restany. «La galería no como espacio de exposición, sino como banco de ideas» (las colaboraciones de los participantes fueron archivadas en cajones y estaban disponibles bajo solicitud). Crítica de Restany en *Domus* 487, junio de 1970.

World Works, 31 de marzo de 1970, mediodía: «Artistas y gente de cualquier procedencia quedan invitados a realizar una obra en la calle que elijan. Una obra en la calle no hace daño a nada ni a nadie». Documentación enviada a H. Weiner, J. Perreault y M. Strider para un libro hasta ahora no publicado.

18 de marzo: Tom Marioni (Allan Fish) funda el Museum of Conceptual Art de San Francisco. En la inauguración se entregaron botes de pintura blanca a los asistentes para pintar las paredes. El 30 de abril tuvo lugar *Sound Sculpture As*, una exposición de 10 acciones sonoras que se describen en en n.º 1 de la revista *Avalanche*.

11, 18 y 25 de marzo: *Hanna Weiner at Her Job*, A. H. Schrieber Co., Inc., Nueva York. «Mi vida es mi arte. Mi objeto soy yo, un producto del proceso de autoconciencia.»

Buren, Daniel, «Beware!» («¡Atención!»), *Studio International*, marzo de 1970. Escrito en julio de 1969 y enero de 1970; publicado como «Mise en Garde» en el catálogo de la exposición *Concept Art* de Leverkusen; véase *supra*, noviembre de 1969. También «Coment (on Buren's Text)» de Michel Claura.

Burgy, Donald, «Checkup», *Art in America*, marzo-abril de 1970, *Self (Yo)*, obra ejecutada en enero de 1969 que consistía en una comprobación de datos de todo tipo sobre el cuerpo del artista y sus procesos corporales durante varios días en un hospital.

10 de marzo de 1970, Don Celender, *Preliminary Statement (Declaración preliminar)*, St. Paul (Minnesota). Extracto:

Al darme cuenta de que el arte, tal como se experimenta normalmente, llega sólo a un número reducido de personas, inicié mis movimientos conceptuales para explorar el reino de lo imposible con el fin de alentar enfoques innovadores y creativos para llevar el arte a las masas. La técnica sinéctica y la tormenta de ideas, dos métodos para ampliar los procesos normales de pensamiento, fueron básicas para la formulación de los movimientos. Además de la idea de la difusión artística, lo que motivó estos movimientos fue el deseo de examinar las actitudes que tenían hacia el arte varias personas y organizaciones que ocupaban puestos clave en la sociedad americana.

Para cada uno de los cuatro movimientos que se citan más abajo se entró en contacto con unos 25 directores de organizaciones importantes. Cada uno de ellos, además de hacer su propia propuesta, recibía copias de las propuestas enviadas al resto de los directores incluidos en los movimientos para que todos fueran conscientes del ámbito de la idea.

He aquí un breve comentario sobre el propósito de los movimientos:

Movimiento Artístico de Empresas (Corporate Art Movement)

Este movimiento, creado el 18 de diciembre de 1969, se inició con empresas, cuya orientación práctica fue retardada por ideas artísticas que proponían aumentos poco prácticos de los productos o los servicios de dichas compañías.

Movimiento Artístico Cultural (Cultural Art Movement)

Este movimiento, creado el 12 de enero de 1970, se dirigió a la profesión museística, con el fin de alentar a los funcionarios de los museos a difundir el arte de manera más amplia que en la actualidad empleando técnicas innovadoras y heterodoxas.

Movimiento Artístico de los Medios de Comunicación (Mass Media Art Movement)

Este movimiento, creado el 18 de febrero de 1970, se concibió para involucrar a los medios de comunicación de masas en un proceso de desarrollo de la

conciencia artística, mediante el acercamiento del arte a las masas a través de sus respectivos medios.

Movimiento Artístico de Organizaciones
(*Organizational Art Movement*)

Este movimiento, creado el 4 de marzo de 1970, estaba diseñado para explorar la reacción hacia las propuestas del arte conceptual por parte de grupos marginales, como el Ku Klux Klan y los Black Panthers. Además, el carácter de organización de este movimiento permite una interacción artística a un nivel de base que incluya a gente de todas las capas sociales.

A estos «Movimientos» de Celender siguieron desde entonces el «Movimiento artístico político» (*Political Art Movement*), el 1 de abril de 1971, y el «Movimiento artístico religioso» (*Religious Art Movement*), el 1 de julio de 1971, junto con los proyectos del «Movimiento de Jefes de Estado» (*Heads of State Movement*), del «Movimiento Artístico de los Ricos» (*Affluent Art Movement*) y del «Movimiento Artístico Militante» (*Militant Art Movement*).

Sr. Sherman E. Lee, Director
Cleveland Museum of Art
1150 East Boulevard
Cleveland, Ohio

12 de enero de 1970

Estimado Sr. Lee:

Su museo ha sido seleccionado para incluirse en mi Movimiento Artístico Cultural. Me gustaría que realizara usted, lo mejor que pueda, la siguiente propuesta:

Reúna 1.000 de las mejores piezas orientales de su colección permanente y colóquelas dentro de un globo.
Haga que el globo sobrevuele el estado de Alabama dejando caer en paracaídas una obra de arte cada treinta segundos hasta que se termine el lote.

Se ruega conteste lo antes posible y describa el método que tiene intención de emplear para llevar a cabo mi propuesta.

Gracias.

Se adjuntan documentos.

Atentamente,

Don Calender
Movimiento Artístico Cultural
Saint Paul, Minnesota 55110

Sr. Don Calender
15 Duck Pass Road
St. Paul, Minn. 55110

Estimado Sr. Calender:

He recibido su carta de 12 de enero con los documentos adjuntos relativos al Movimiento Artístico Cultural y al Movimiento Artístico Corporativo.

Debo felicitarle por la eficaz combinación de tiempo, investigación, imaginación e inteligencia empleados para realizar las cartas que incluye en la carpeta del Movimiento Artístico Cultural.

Puesto que, según se me dice, todo arte está en la mente del espectador, obviamente éste es el medio que propongo para llevar a cabo su propuesta. He realizado mentalmente la propuesta para el museo de Cleveland y puedo informarle de que, a pesar del agotamiento que ha supuesto, debido a lo inhabitual de un uso tan riguroso de mi imaginación, la misión se ha cumplido. ¡Qué suerte ha tenido Alabama!

Atentamente,

Sherman E. Lee
Director del Museo de Arte de Cleveland

Jan Dibbets, Gegenverkehr, Aquisgrán, Zentrum für aktuelle Kunst, Kat. 3/70, 12 de marzo-4 de abril de 1970. Foto-documentación de una obra de mareas, texto de Klaus Honnef, biografía, bibliografía.

Gilbert and George. Art and Project Bulletin 20, marzo de 1970. Dos dibujos: «George pintado por Gilbert» y «Gilbert pintado por George».

«Nineteen Stills from the Work of Richard Long», Studio International, marzo de 1970.

Matsuzawa, Yutaka. Art and Project Bulletin 21, marzo de 1970, Tokio: «¡Tú!, llena con agua el marco del mandala del diamante-mundo y bebe para saciar tu sed».

Alphons Schilling, Richard Feigen Gallery, Nueva York, 7-28 de marzo de 1970. El catálogo es un libro de retratos fotográficos («mi cartero», «mi tendero», «mi vecino de la izquierda», «mi amor», etc.).

Sharp, Willoughby, «Nauman Interview»; Calas, Nicolas, «Wit and Pedantry of Robert Morris»; Alloway, Lawrence, «American Stock

Exchange Transactions» (Bernar Venet) y von Bonin, Wibke, «Germany: The American Presence», *Arts*, marzo de 1970.

Lawrence Weiner, Yvon Lambert, París, 19-26 de marzo de 1970:

1. Algo usado, algo nuevo, algo prestado, algo azul
2. Plomo, hojalata y mercurio asados hasta que estén a punto
3. De la tierra a la tierra, de las cenizas a las cenizas, del polvo al polvo
4. Una piedra no movida
5. La paz de los Pirineos terminada

18 Paris IV 70, exposición organizada por Seth Siegelau en París, rue Mouffetard 6, en abril de 1970; selección y catálogo de Michael Claura. Artistas: Wilson, Weiner, Toroni, Ryman, Ruscha, Long, LeWitt, Lamelas, Kawara, Huebler, Guinochet, Gilbert & George, Dijan, Dibbets, Buren, Brouwn, Broodthaers, Barry. El catálogo incluye una introducción y un *post scriptum* de Claura explicando la idea y los resultados de la organización de la exposición: «El 20 de noviembre se invitó a 22 artistas a participar en la exposición [...]. El 2 de enero se enviaron todos los proyectos recibidos a cada uno de los artistas invitados, a los que se pidió que, hasta la fecha límite del 1 de febrero, remitieran lo que fuera a constituir su participación definitiva en la exposición (es decir, que enviaran de nuevo su primer proyecto, modificado o no, algo totalmente distinto, etcétera.)».

Críticas de 18 Paris IV 70: Claura y René Denizot, «La limite du concept», *Opus International*, n.º 17, abril de 1970 (traducción inglesa en *Studio International*); François Pluchart, «Journiac lessive les conceptualistes», *Combat*, 13 de abril; Georges Boudaille, «18 Paris IV. 70: L'avant-garde à la Mouffe», con respuesta de Claura en *Lettres Françaises*, 22 de abril de 1970; Gassiot-Talabot, «Concept non Concept», *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 de mayo de 1970. Incluimos a continuación tres entradas del catálogo:

Ian Wilson:

- I. Mi proyecto será visitarte en París en abril de 1970 y dejar claro allí la idea de la comunicación oral como una forma de arte.
- II. Ian Wilson vino a París en enero de 1970 y habló de la idea de la comunicación oral como una forma de arte.

Sol LeWitt:

- I. Sobre una pared (lisa y blanca si es posible) un dibujante dibuja 500 líneas amarillas, 500 grises, 500 rojas y 500 azules, dentro de un área de 1 m². Todas las líneas deben ser rectas y medir entre 10 y 20 cm.
- II. Borre el primer proyecto.

On Kawara:

- I. [Textos de los telegramas]: No me voy a suicidar: no se preocupen. 5 de diciembre de 1969. On Kawara.
No me voy a suicidar: preocupense. 8 de diciembre de 1969. On Kawara.
Me voy a dormir: olvídelo. 11 de diciembre de 1969. On Kawara.
- II. Una postal enviada cada día desde el 1 de enero de 1969. (Muestra: 4 de enero de 1970 Me levanté a las 14:47 h.)

Conceptual Art and Conceptual Aspects (Arte conceptual y aspectos conceptuales), New York Cultural Center, Nueva York, 10 de abril-25 de agosto de 1970. Exposición organizada por Donald Karshan. Participantes: Art-Language, Bartheleme, Barry, Baxter (NETCo.), Bochner, Buren, Burgy, Burn, Byars, Cutforth, Dibbets, Haacke, Huebler, Kaltenbach, Kawara, Kozlov, la Society for Theoretical Art & Analyses. Catálogo con citas de artistas presentes y no presentes en la exposición, biografías, bibliografías y texto de Karshan («The Seventies: Post-Object Art»). Crítica de Peter Schjeldahl en *The New York Times*, 9 de agosto de 1970.

Art in the Mind (Arte en la mente), Oberlin College, Oberlin (Ohio), 17 de abril-12 de mayo de 1970. Organizada por Athena Tacha Spear. Artistas: Acconci, Armajani, Asher, Baldessari, Barry, Bartheleme, Beckley, Bochner, Borofsky, Brecht, Burgin, Burgy, Burton, Byars, Camnitzer, Castoro, Celender, Cone, Cook, Costa, Cummings, Dendler, Dunlap, Eisler, Feke, Ferrer, Gladstone, Graham, Haber, Jarden, Kawara, Kirby, Kos, Kosuth, Lau, Le Va, Levine, Lewis, LeWitt, Maloney, McLean, Nauman, la NETCo., Oldenbirg, Ostrow, Pechter, Perreault, Piper, Rea, Ruppertsberg, Shannon, Society for Theoretical Art & Analyses (Burt, Cutforth, Ramsden), Strider, Van Saun, Venet, Wall, Wegman, H. Weiner, L. Weiner. Extractos del catálogo:

Bruce Nauman:

Taladrar un agujero en el tronco de un gran árbol e insertar un micrófono. Instalar el amplificador y los altavoces en una habitación vacía y ajustar el volumen hasta hacer audible cualquier sonido que provenga del árbol (septiembre de 1969).

Excavar un agujero de aproximadamente 1.500 metros en la tierra y dejar caer un micrófono hasta algunos centímetros del final. Instalar el amplificador y los altavoces en una habitación vacía muy grande y ajustar el volumen hasta hacer audible cualquier sonido que provenga de la cavidad (septiembre de 1969).

Eduardo Costa:

Una obra que sea esencialmente la misma que otra realizada por cualquiera de los primeros artistas conceptuales, fechada dos años antes que la original y firmada por otro (enero de 1970).

Robert Barry:

Querida Athena Spear, recomiendo al siguiente artista para incluirlo en la «exposición» *Art in the Mind*: James Umland, 1139 Calhoun Ave. Bronx, Nueva York 10465 212-TA9-5672. Esto puede considerarse mi obra para la exposición. Robert Barry, 27 de marzo de 1970.

Bernar Venet: *Agains Leisure*: Durante el tiempo que dure la exposición en el Allen Memorial Art Museum, cualquier esfuerzo extra por parte de los estudiantes del Oberlin College, en todas las disciplinas, formará parte de mi proposición*.

* La función didáctica es parte de mi trabajo. El poder de crear no difiere de la capacidad de analizar.

Siah Armajani:

UN NÚMERO BASTANTE GRANDE,
ES DECIR, UN NÚMERO DE 350.000 DÍGITOS (Computer, 1969)¹

1. El número total de átomos en el universo es de 3×10^{74} , es decir, un número de 75 dígitos.
El número total de protones y electrones es $N = 3/2 \times 136 \times 2^{256} = 2,5 \times 10^{79}$
El número total de granos de arena para llenar el universo² es 10^{100} , es decir, 1 y 100 ceros, es decir, un número de 101 dígitos.

2. El universo visible (con el telescopio).

Conceptual Art, Protetch-Rivkin, Washington, D. C., abril de 1970.

KCTS-TV, Seattle, transmite *TV Gallery*, dirigido por Anne Focke; para el programa realizaron obras de arte Bauer, Garner, Manolides, Scott, Teeple, etc., abril de 1970.

Battcock, Gregory, «Documentation in Conceptual Art», *Arts*, abril de 1970. Obras de Buren, Bochner, LeWitt, Weiner.

Buren, Daniel, «It Rains, It Snows, It Paints», *Arts*, abril de 1970.

James Byars habla en el Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 21 de abril 1970:

Me concedieron una beca Carnegie de la Universidad de California para realizar un proyecto que entrañaba la difusión de las bellas artes a través de todos los medios. Mi proyecto era, concretamente, conseguir mi doctorado. Me

ofrecieron ir y experimentar simplemente la circunstancia. ¿Podrías, por ejemplo, a partir de 1.500 personas en la universidad, reunir todas las preguntas que, en una charla intelectual de carácter general, resulten inteligibles para un estudiante de dieciocho años? [...]. Eso supuso el comienzo de un verdadero interés por la idea de *la pregunta*. Me pregunté si existía algo así como una cronología de los sentimientos de una persona. Luego empecé a pensar que quizá llegamos instantáneamente a un cierto conocimiento intuitivo, en parte en cierto modo, sobre lo que alguien siente por nosotros. ¿Por qué nos gustan algunas personas? Al fin y al cabo, las razones resultan increíbles y parecen ser instantáneas, así que es posible que el tiempo no importe realmente. Después comencé a pensar que quizás existe algo como la ubicuidad, más que la simultaneidad, y luego me dije que eso no ocupaba ni 100 frases. Quizá se pueda decir en una. Así que empecé a darle vueltas a cosas como: ¿puedes escribir una autobiografía en una sola frase?, ¿o una que ni siquiera sea verbal? De esa forma planeé situaciones como la de los 1.500 m en la que dos personas se miraban en la Quinta Avenida sin saber quién estaba en el otro extremo, o la de proponer que hay alguien en el otro extremo que nos mira sin que sepamos quién es [...].

Luego me planteé si el hacer a alguien una pregunta pertinente sobre la evolución de su conocimiento en su propia disciplina daría una síntesis sensata de su personalidad. Puse en marcha el World Question Center bajo esa premisa. Hice una entrevista en la Rand Corporation y lugares así para ver si era posible una síntesis total de la información [...]. Fui al Hudson Institute y lo primero que dijo Herman Kahn en un seminario introductorio fue: «¿Cuál es la pregunta?» (que era la pena de muerte de Gertrude Stein) [...]. Pensé que estaba en el lugar adecuado. Así que pedí un teléfono, el anuario *Who's Who* y una salita, y comencé. Llamé a más de 2.500 personas de todo el mundo. Para dar mis credenciales decía: «Soy James Byars, del Hudson Institute, director del World Question Center, y me pregunto si estaría interesado intentar plantear preguntas relativas a su disciplina, con vistas a la evolución de su propio conocimiento de la misma, en lenguaje intelectual general».

Algunas de las experiencias concretas fueron extraordinariamente interesantes. Por ejemplo, no resulta irrealizable pensar en la ciencia como información verificable públicamente. Pero también recibía respuestas por parte de gente de todas las disciplinas científicas y ciertamente también de las artes, del tipo de «Tengo preguntas, pero ¿para qué revelarlas?» o «Mis preguntas no son para oídos no iniciados». O bien, «Esto es una amenaza absoluta tanto a la idea del arte como de tecnología». Cada vez me resultaba más difícil comprender por qué era tan difícil intentar reunir preguntas [...]. Por tanto, me tomé dos meses libres y me fui a la biblioteca, donde pensaba investigar sobre la historia de la pregunta. Y la mayor sorpresa vino cuando miré la Enciclopedia Británica y descubrí con asombro que no se menciona la pregunta y tampoco figuraba ningún libro bajo el encabezamiento «pregunta».

Descubrí que mi búsqueda debía proseguir por medio de niveles más exóticos de llamadas y dirigiéndome a lugares como el Princeton Institute for Advances Studies [...]. Llamé a Alvin Weinberg, director de American Atomic Energy y le dije: «¿Qué preguntas se hace a sí mismo?» Contestó: «¿Puede usted inventar una axiología para toda la ciencia?». Yo dije que no sabía lo que significaba axiología. Dijo que él lo había aprendido la semana anterior y que significaba el estudio de todos los sistemas de valor. Y yo dije que era increíble, que se trataba de una pregunta muy elegante, y que si me podía hacer otra. «Claro —dijo—, ¿puede usted valorar en términos *a priori* toda la tecnología?»

Pero ese caso es muy poco usual, créanme. Normalmente la gente se ruborizaba: «No tengo ninguna pregunta y esto resulta embarazoso», o «¿Qué quiere decir con lo de "preguntas"?». Obtuve esas respuestas por parte de gente muy famosa [...]. Más tarde comencé a preguntarme si *podía* hacer una pregunta directa. ¿Por qué es tan difícil hacer preguntas? Empecé a pensar sobre el prejuicio contra las preguntas en las escuelas. ¿Qué significa una pregunta? Generalmente las escuelas no nos animan a hacerlas. Quiero decir que hay preguntas de las que te enseñan primero la respuesta, y luego te hacen la pregunta, levantas la mano y el profesor cree que eso está muy bien. Ese tipo de preguntas es un fracaso. Por eso me pregunto: ¿es todo discurso interrogativo?

Douglas Huebler, *Art and Project Bulletin* 22. «Location Piece n.º 8, Amsterdam, Holland», 25 de abril-8 de mayo de 1970.

Poppy Johnson, *Earth Day, April 18, 1970*, plantación anual de un huerto y lista de la cosecha anterior en las calles Greenwich y Duane de Nueva York; «lugar efímero para huerto», obra similar de James Turrell y Choyashi Kawai en Venecia (California) en la primavera de 1970.

Kosuth, Joseph, «A Short Note: Art, Education and Linguistic Change», *The Utterer* (School of Visual Arts), abril de 1970.

7 de abril: Jeanne Siegel, entrevista con Joseph Kosuth en la WBAI, Nueva York. No publicada.

Jouffroy, Alain, «David Lamelas», *Opus International*, abril de 1970. En el mismo número, un artículo de Claura y Denizot sobre la exposición *18 Paris IV70*.

Roelof Louw, X-One, Amberes, 9 de abril de 1970. Obra de grabación.

Morris, Robert, «Some notes on the Phenomenology of Making: The Search of the Motivated», *Artforum*, abril de 1970.

Abril, Salt Lake, Utah: Robert Smithson realiza su obra *The Spiral Jetty* y una película en color de 35 minutos sobre el tema que se mostró en la Dwan Gallery, 31 de octubre-25 de noviembre de 1970.

¿O? (Byars).

Townsend, Charlotte, «N. E. Thing Co. and Les Levine», *Studio International*, abril de 1970.

Tokyo Biennale '70: *Between Man and Matter* (Bial de Tokio: entre el hombre y la materia), Tokyo Metropolitan Art Gallery, 10-30 de mayo. Catálogo en dos volúmenes con un texto anónimo; en el volumen 2, fotografías de las obras y el texto «After the Exhibition». Artistas: Albrecht, André, Boezem, Buren, Christo, Dibbets, van Elk, Enokura, Kolibal, Koshimizu, Kounellis, Krasinski, LeWitt, Louw, Matsuzawa, Merz, Narita, Nauman, Nomura, Panamarenko, Penone, Raetz, Rinke, Ruthenbeck, Schnyder, Serra, Shoji, Sonnier, Takamatsu, Tanaka, Zorio. Críticas de Joseph Love en *Art International*, verano de 1970, y de Yoshiuki Tono en *Art and Artists*, junio de 1970.

Projections: Anti-materialism, La Jolla Museum of Art, 15 de mayo-5 de julio de 1970. Introducción del catálogo de Lawrence Urrutia; prólogo de Buckminster Fuller. Artistas: Barry, Deutsch, Emerson, Le Va (véase *infra*), LeWitt, Thompson. Crítica en *Art International*, enero de 1971. Extracto del texto de Fuller:

Más del 99,9 por 100 de todos los acontecimientos físicos y metafísicos cuyo efecto está programado, de acuerdo con la evolución, para seguir regenerando la vida a bordo de nuestra nave espacial Tierra, ocurren dentro de los vastos dominios no sensoriales del espectro electromagnético. La diferencia principal entre el ayer y el hoy es que el hombre está ahora asimilando y empleando de manera útil un gran número de ese 99,9 por 100 de acontecimientos energéticos invisibles. Por consiguiente, la humanidad ha creado por sí misma un nuevo conjunto de responsabilidades que requieren multiplicar por 99 su visión y comprensión. Esto exige una revisión intuitiva de los criterios estéticos de la humanidad, de su orientación filosófica, su acción consciente, su cooperación y su iniciativa para adaptarse al empuje inexorable de la evolución, con el fin de que la mente comprenda y supere toda eventualidad física. La intuición y la estética provocan automáticamente en nosotros la conciencia de que existen oportunidades de considerar e iniciar selectivamente actos alternativos o tomas de posición en relación con los acontecimientos venideros, realizaciones potenciales o rupturas sin precedentes en el arte, la tecnología y otra producción humana.

La estética de la época actual se interesa casi exclusivamente por el manifiesto de integridad intelectual e invisible de los exploradores y formuladores que operan dentro de los vastos espectros, inalcanzables por los sentidos, de los reinos eléctrico, químico y matemático de las realidades físicas y metafísicas. Sus descubrimientos y desarrollos invisibles acabarán por ser instrumentos prácticos, herramientas, máquinas y automatización en general.

Barry Le Va (la *Velocity Piece* n.º 1 se llevó a cabo en la Ohio State University en otoño de 1969 y tuvo una duración de 1 hora, 43 minutos):

Velocity Piece n.º 2 (*Pieza de velocidad* n.º 2)
(Carrera de impacto)
Objeto Móvil Contra Límite Interior Inmóvil

En este caso:
Objeto 1: 170 libras, cuerpo humano
Límite interior: 2 paredes (opuestas)
Distancia: 15 m de una pared a otra
Acción: correr
Velocidad: la mayor posible
Duración: tanta como sea físicamente posible

Using Walls (Indoors) [Usando las paredes (interior)], Jewish Museum, Nueva York, 13 de mayo-21 de junio de 1970. Catálogo con introducción de Susan Tumarín Goodman, bibliografías, y declaraciones de los artistas: Artschwager, Bochner, Bollinger, Buren, Diaó, Goufain, LeWitt, Morris y Kauffman, Rothblatt, Ryman, Tuttle, Weiner, Yrisarry, Zucker.

Keith Arnatt. *Art and Project Bulletin* 23: 1220400-0000000, mayo de 1970:

Una exposición sobre la duración de la exposición por medio de un sistema (referido a la hora de Amsterdam) que llevará a cabo la cuenta atrás en segundos de la exposición [...]; el tiempo de la exposición se podrá comprar a 1\$ la unidad [...].

Bochner, Mel, «Elements from Speculation (1967-1970)» («Elementos de especulación: 1967-1970»), *Artforum*, mayo de 1970. Extractos:

Un supuesto fundamental en una gran parte de arte de los últimos tiempos era que las cosas tienen propiedades estables, es decir, límites. Esta premisa aparentemente simple se convirtió en la base de una serie creciente de conclusiones. Los

límites, sin embargo, sólo los inventa nuestro deseo de detectarlos [...], un compromiso entre ver algo y desear encerrarlo [...]. El problema es que la renuncia a la estabilidad de los objetos acaba inmediatamente con todo el control que creamos tener sobre las situaciones. Considérese la posibilidad de que la necesidad de identificar el arte con los objetos constituya, probablemente, una consecuencia de la necesidad de vincular nuestros sentimientos a las cosas que los inspiran [...].



La línea de arriba está rotando sobre su eje a la velocidad de una revolución por día.

Douglas Huebler, 1970.

La palabra originaria «imagen» no debe emplearse únicamente para significar representación (en el sentido de una cosa que se refiere a otra cosa distinta). Representar se puede definir como el desplazamiento del marco referencial del espectador del espacio de los acontecimientos al de las declaraciones, o viceversa. Imaginar (como algo opuesto a hacer imágenes) no es una preocupación pictórica. La imaginación es una proyección, la exteriorización de ideas sobre la naturaleza de las cosas que vemos. Reproduce lo que inicialmente

carece de producto [...]. Mi desacuerdo con [el término] «desmaterialización» va más allá de una discusión sobre los términos. No existe arte que no lleve una cierta carga física. Negarlo es descender a la ironía [...]. Es malinterpretar las intenciones de los artistas que están encontrando caminos diferentes para que surja el arte [...] y para decidir la manera y el tiempo en que éste ha de permanecer.

Christopher Cook, Bradford Junior College, Laura Knott Gallery, 1-18 de mayo de 1970. «Autobiographic Compression Series n.º 1»: «una especie de "perfil de información" de la facultad».

Gilbert & George, «Art Notes and Thoughts», *Art and Project* (boletín sin número), 13-23 de mayo de 1970. 12 de mayo: dos horas de «escultura viviente».

Moynihan, Michael, «Gilbert and George», *Studio International*, mayo de 1970.

Graham, Dan, «Eleven Sugar Cubes», *Art in America*, mayo-junio de 1970.

Douglas Huebler, The Addison Gallery of American Art, Andover (Massachusetts), 8 de mayo-14 de junio de 1970 (Rep.).

LA OBRA DESTINADA A ESTE ESPACIO HA SIDO
RETIRADA. SE HA TOMADO LA DECISIÓN DE RETIRARLA
COMO UNA MEDIDA DE PROTECCIÓN ANTE EL ESTADO
DE TEMOR, CADA VEZ MÁS DIFUNDIDO. ANTES QUE
SOMETER LA OBRA A LAS INFLUENCIAS
ENVENENADORAS Y LETALES DE ESE ESTADO, ME
RESIGNÉ A SU AUSENCIA COMO UNA PRUEBA DE LA
INCAPACIDAD DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA PARA
TENER UNA EXISTENCIA SIGNIFICATIVA SI NO ES
EN UN ESTADO DE PAZ, IGUALDAD, VERDAD,
CONFIANZA Y LIBERTAD.

(Adrian Piper, mayo de 1970)

William Wegman, *3 Speeds, 3 Temperatures* (3 velocidades, 3 temperaturas) se representa en los lavabos de hombres de la facultad, en la Universidad de Wisconsin (Madison), mayo de 1970. Tres grifos cayendo cada vez más y con el agua cada vez más caliente.

Lawrence Weiner. *Gegenverkehr*, Aquisgrán, Zentrum für Aktuelle Kunst, Ka. 5/70., mayo de 1970. Texto de Klaus Honnef, biografía, 10 obras en inglés y en alemán:

hacia mar
sobre el mar
del mar
en el mar
a la orilla del mar
hacia el lago
sobre el lago
del lago
en el lago
a la orilla del lago

Calas, Nicolas, «Documentizing»; *Müller, Grégoire*, «The Scale of Man» y *Sharp, Willoughby*, «Elemental Gestures: Terry Fox», *Arts*, mayo de 1970.

¿Para qué el pensamiento? (Byars).

Camnitzer, Luis, «Contemporary Colonial Art» («Arte colonial contemporáneo»), en *Marcha* (Uruguay), mediados de 1970; extracto:

Es extraño que la expresión «arte colonial» tenga sólo connotaciones positivas y que únicamente se refiera al pasado. En realidad se da en el presente y se le llama, con benevolencia, «estilo internacional» [...]. Al igual que el comercio, el arte está por encima de los mezquinos juegos políticos: «ayuda a la comunicación y la comprensión entre la gente», «es un denominador común para el entendimiento», «el mundo es cada día más pequeño», y se barre bajo la alfombra de estas frases la creciente diferencia entre las necesidades culturales de los países desarrollados económicamente y los subdesarrollados o en vías de desarrollo [...].

Creo que hay dos posibilidades de que eso cambie:

La primera, moderada, es continuar usando el sistema de referencia que pertenece a ciertas formas que se pueden relacionar con el arte, no para producir productos culturales, sino, más bien, para informar acerca de una cultura [...]. Podemos llamarlo alfabetización perceptiva. Entiende el subdesarrollo económico como estímulo cultural, sin juicios de valor relativos. Lo que puede ser negativo en términos económicos en términos culturales es sólo real. En este momento un enorme porcentaje de habitantes de las áreas subdesarrolladas está muriendo de hambre. Pero los artistas continúan produciendo un arte de estómago lleno.

La segunda posibilidad es cambiar las estructuras culturales a través de las estructuras sociales y políticas, aplicando la misma creatividad que normalmente se emplea para el arte. Si analizamos las actividades de ciertos grupos de guerrilla, especialmente los tupamaros y otros grupos urbanos, podemos ver que ya está sucediendo algo así. El sistema de referencia es decididamente ajeno a los sistemas de referencia artísticos tradicionales. No obstante, están funcionando en torno a expresiones que, a la vez que contribuyen a un cambio total de las estructuras, tienen también un contenido estético muy denso. Por primera vez se entiende el mensaje estético como tal, sin la ayuda del «contexto artístico» proporcionado por el museo, la galería, etcétera.

La guerrilla urbana funciona en condiciones muy parecidas a las que se enfrenta el artista tradicional en el momento de producir una obra. Hay un objetivo común: comunicar un mensaje y, al mismo tiempo, cambiar con el proceso las condiciones en las que se encuentra el público. Se da una búsqueda similar para tratar de encontrar la cantidad exacta de originalidad que, empleando lo conocido como trasfondo, permita acentuar el mensaje hasta la notoriedad para hacerlo efectivo, en ocasiones apuntando a lo desconocido. Pero, al ir del objeto a la situación, de la legalidad elitista a la subversión, aparecen nuevos elementos. El público, un consumidor pasivo, al pasar súbitamente del objeto a la situación, tiene que participar activamente para formar parte de la situación. Al pasar de la legalidad a la subversión, aparece la necesidad de encontrar un mínimo estímulo con un máximo efecto: un efecto que, a través de su impacto, justifique el riesgo y pague por él. Durante ciertos periodos históricos, el nivel del objeto significa afrontar y crear misterios. El nivel de las situaciones, en este caso, significa el cambio de la estructura social.

¿Es demasiado y ambos? (Byars).

Celant, Germano, «Conceptual art», Casabella, mayo de 1970.

Štembera, Petr, «Events, Happenings, Land-Art, etc., in Czechoslovakia», mayo-junio de 1970 (escrito para la *Revista de Arte*, Puerto Rico). He aquí algunos extractos:

«Gracias a la política cultural poco propicia del país en los años cincuenta, el arte moderno checoslovaco se quedó rezagado por muchos años respecto a la evolución mundial. Una de las pocas personalidades de la vida artística checa en estos años que no temía hacer experimentos fue sin duda Vladimír Boudník [...]. En los primeros años después de la Segunda Guerra Mundial, Boudník recorrió las aceras de Praga buscando trozos de paredes sobre los que realizó dibujos de formas fantásticas y abstractas ante los ojos de los transeúntes [...]. En 1949-1950, Boudník sólo enmarcó las paredes dañadas con marcos vacíos. Llevó a cabo infinitas manifestaciones [...], pero continuó siendo ignorado a

propósito por las instituciones culturales, llegando incluso a ser declarado retrasado mental [...].

Unos años más tarde fueron llegando poco a poco a Checoslovaquia noticias sobre la obra de [...] Allan Kaprow y el grupo Fluxus. Hoy, transcurrido un periodo de diez años, la influencia de A. Kaprow parece ser de una importancia básica en la obra de Milan Knížák, el líder del *happening* checo [que viajó a América en 1968]. El grupo Aktual (el grupo de Milan) —Milan Knížák, Soňa Šveceová, los hermanos March, Robert Wittman, Jan Trtílek— empezó a ser conocido por el público en 1964, en un momento en que se permitieron oficialmente en Checoslovaquia las actividades artísticas distintas del realismo socialista [...]. A principios de 1966 realizaron en Praga-Dejvice un «acontecimiento tópico para una casa». Enviaron a los habitantes de una casa elegida totalmente al azar un gran número de voluminosos paquetes [...] y decoraron secretamente los distintos suelos del edificio de apartamentos [...]. El proyecto más conocido de Robert Wittman fue la «exposición de realidad callejera» que consistió en colgar en una pequeña calle de Praga marcos vacíos de pinturas, de manera que se presentaban escenas de la vida misma [...]. Un ambiente similar lo logró con *Panel*, obra que supuso la colocación de un panel con un corte cuadrado para permitir la vista en el ajetreado cruce de la plaza Jungmann de Praga, a través del cual muchos espectadores pudieron contemplar la vida de la ciudad. Son también muy conocidos sus «marcos de paisaje» de la misma época. [En 1964, Mel Ramsden construyó en Australia un enorme «marco» rectangular abierto en el exterior, a modo de marco escultural de visión; Richard Long, sin tener conocimiento del anterior, realizó una obra similar en Inglaterra unos años después, lo mismo que Jan Dibbets en Holanda; Marjorie Strider realizó en Nueva York, en 1969, una serie de obras de diapositivas y de obras en la calle en las que utilizaba marcos vacíos (véase p. 145)].

Eugen Brikcius fundó la Presentological Society con Rudolph Němec en 1968. La primera reunión oficial de esta sociedad se realizó en una plaza cuadrada de Praga en mayo de 1968 y durante ese acontecimiento Němec perfiló las sombras de los participantes en un enorme rollo de papel que se extendió sobre todo en el área de la plaza. Eva Kmentová organizó una exposición de un día de duración en abril de 1970 en la galería Špálova de Praga, un evento que se tituló «Huellas»: el rastro de las huellas del artista conducía desde la entrada de la galería al primer piso —ocupado por moldes de escayola— y lo seguían todos los participantes en la exposición; al atardecer el artista borró todas las huellas. Zorka Ságlová organizó su primer acontecimiento en el verano de 1969: junto con un grupo de amigos lanzó un buen número de pelotas al agua del estanque Pruhonicce cerca de Praga [...]. En el otoño de 1969, Ságlová colocó montones de heno y paja en la galería Špálova, con el que los espectadores podían jugar a su gusto. Su tercer gran evento fue el «Homenaje a Gustav Obermann», cerca de Humpolec en Bohemia, durante el cual encendió 19 grandes hogueras en una explanada bordeada de nieve

[...]. Petr Štembera despliega hojas de polietileno entre los árboles en un paisaje nevado, dispone lazos de tela de un solo color, pinta rocas, etc. (Rep.).



Petr Štembera, *Handpieces: Daily Activities, Typewriting* (Piezas hechas a mano: actividades diarias, escritura a máquina), 1971-1972.

Idea Structures, Camden Arts Centre and Central Library, Swiss Cottage, Londres, 24 de junio-19 de julio. Organizada por Charles Harrison. El catálogo contiene obras enteras de cada artista: Art & Language, Arnatt, Burgin, Ed Herring, Kosuth. A continuación se incluyen algunas obras de la exposición. Las notas en cursiva forman parte de una crítica no publicada de Lucy R. Lippard escrita en el verano de 1970.

Victor Burgin:

- 1
Todas Las Cosas Reales Que Forman Parte De Esta Habitación
- 2
La Duración Total De 1
- 3
El Momento Presente Y Sólo El Momento Presente
- 4
Todas Las Ocurrencias De 1 Experimentadas Directamente Por Ti En 3
- 5
Todos Tus Recuerdos De 3 De Las Ocurrencias De 1 Experimentadas Directamente Por Ti En Cualquier Momento Anterior A 3
- 6
Todos Los Criterios Mediante Los Cuales Puedes Distinguir Entre Los Miembros De 5 Y Los Miembros De 4
- 7
Todos Tus Recuerdos De 3 Distintos De 5

- 8
Todos Los Actos Corporales Realizados Por Ti En 3 Que Sepas Que Han Experimentado Directamente Otras Personas
- 9
Todos Los Actos Corporales Experimentados Directamente Por Ti En 3 Realizados Por Otras Personas
- 10
Todos Los Miembros De 9 Y Todos Los Miembros De 8 Que Se Dirigen Hacia Los Miembros De 1
- 11
Todos Tus Actos Corporales De 3 Distintos De 8
- 12
Todas Tus Sensaciones Corporales De 3 Que Consideres Que Dependen De Tu Contacto Corporal Con Algún Miembro De 1
- 13
Todas Tus Sensaciones Corporales De 3 Que Consideres Que Dependen De Cada Emoción Experimentada Directamente Por Ti
- 14
Todos Los Criterios Mediante Los Cuales Puedes Distinguir Entre Los Miembros De 13 Y Los Miembros De 12
- 15
Todas Tus Sensaciones Corporales De 3 Distintas De 12 Y 13
- 16
Todas Tus Deducciones De 9 Relativas A Las Experiencias Internas De Cualquier Persona Que No Seas Tú
- 17
Cualquier Miembro De 16 Que Consideres Análogo, Totalmente O En Parte, A Cualquier Miembro De 13
- 18
Cualquier Miembro De 16 Que Consideres Análogo, Totalmente O En Parte, A Cualquier Miembro De 12

Los vehículos para los sistemas de Burgin son lingüísticos, mientras que sus implicaciones son perceptivas y de comportamiento. El reconocimiento que uno hace del sistema permanece inalterado mientras que lo que se experimenta cambia cuando la obra se exhibe en diferentes espacios, como en el Camden and Swiss Cottage o como en el catálogo impreso. Esa experiencia, sin embargo, es muy abstracta, en el sentido de que remite continuamente a los procesos mentales por medio de las condiciones físicas que impone. Burgin ha colocado objetos estéticos que están «en parte situados en el espacio real y en parte en el espacio psicológico» con el resultado de que «se crea un objeto inmaterial que es meramente una función del comportamiento perceptivo, pero que admite atributos de fisicidad desde su emplazamiento material». Así pues, en Camden, cuando la obra apa-

reció en forma de láminas de papel en las paredes de una gran sala vacía, con una separación de varios metros entre cada página, estos «indicadores de lugar» que existían en un «presente ampliado» se convirtieron en estructuras invisibles entre ciertas áreas y ciertas personas (anónimas, casuales) y sus pensamientos, que llenaron aquel lugar. La energía de comportamiento está regulada por referencias cruzadas internas que proporcionan el marco temporal (posterior a X y previo a XL, etc.). Tomadas individualmente, escapan sumidas dentro de las energías menos específicas de la generalización (como lo hacen, intencionadamente, las de Robert Barry, cuyo lenguaje —aunque no la intención— se percibe en la obra reciente de Burgin); juntas, forman su propio contexto.

La obra del catálogo de esta exposición remitía a elementos abstractos («criterios») en los que la obra expuesta aludía a la experiencia mental y física de las relaciones entre el espacio, la gente y los objetos que hay en él, y el espectador, tomando así en consideración las distintas formas de presentación. En el último caso la exigencia del artista de que se llenaran los huecos (papel blanco, espacio y tiempo entre pensamientos) por parte del espectador tomó un matiz físico literalmente, en lo que se refiere a la energía liberada por la estructura de las referencias cruzadas. Pensé que las referencias a lo que podían estar pensando y sintiendo otras personas en la sala y mi propia experiencia, invisible y desapercibida, constituían la verdadera esencia de la obra. Rick Barthelme y Jon Borofsky se consideran los defensores en América de esta rama del llamado «arte conceptual» en la que se imponen complejos sistemas lógicos sobre situaciones ilógicas poco precisas.

Keith Arnatt. «Is It Possible for Me to Do Nothing as My Contribution to This Exhibition?» («¿Podría no hacer nada como mi contribución a esta exposición?»):

Proponer la idea de «no he hecho nada» como mi contribución a esta exposición podría parecer ligeramente irrazonable. Es más, pedir que se reserve un cierto espacio de la galería en el cual «no se haga nada» parece agravar esa irracionalidad. Sin embargo, la decisión de proponer esa idea como mi contribución a la muestra conlleva unas implicaciones que conviene examinar.

Las cuestiones que se plantean de entrada son: en el contexto de esta exposición, ¿estoy simplemente proponiendo la idea «no he hecho nada» como una idea (una abstracción) o estoy afirmando acaso haber cumplido lo que se dice en la afirmación, es decir, que no he hecho nada (queriendo decir que no he hecho nada como contribución a esta exposición)? Si se trata de esto último, ¿qué quiero decir con «no he hecho nada»?

Dejando de lado cuestiones semánticas generales, es decir, sin plantearnos si la frase «no he hecho nada» tiene sentido (toda frase que contiene la palabra «nada» parece plantear problemas), ¿de qué manera se tomará en el contexto de la exposición?

Se podría tomar en el sentido de que no he realizado ninguna obra concreta de la que exista evidencia (de cualquier tipo) en la exposición. Pero tal interpretación tendría que excluir los medios a través de los cuales se comuni-

ca la idea «no he hecho nada». Este propio material escrito constituye una prueba de haber hecho algo.

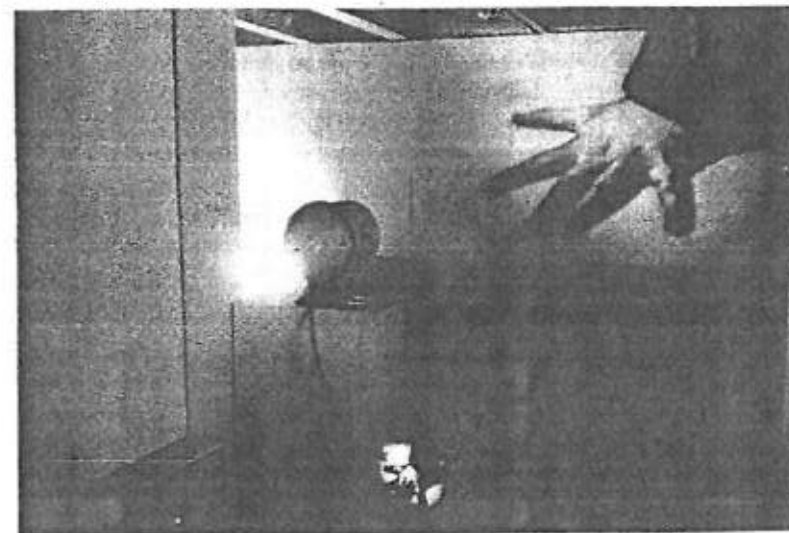
Supongamos, pues, que esta información escrita no existe, lo que simplemente plantea la cuestión: ¿cómo se sabrá que he propuesto la idea de «no he hecho nada» como mi contribución a esta exposición?

En ausencia de esta información escrita, suponiendo que me preguntaran «¿qué has hecho como contribución a esta exposición?», la respuesta «no he hecho nada» ¿tendría sentido?

En primer lugar, la pregunta no se hubiera planteado a menos que el que la formula tuviera asumido que yo iba a participar. Esto supondría algún conocimiento previo por su parte acerca de mi compromiso inicial de participar en la exposición. Tal compromiso (cuya prueba podría ser únicamente mi nombre impreso en el catálogo sin más información), ¿podría interpretarse en el sentido de que he hecho algo (aunque sólo sea estar de acuerdo en que salga mi nombre impreso)?

La interpretación de la frase «no he hecho nada», que se puede interpretar como que no he realizado ninguna obra en particular para esta exposición, podría muy bien incluir la toma de decisiones que tengan relación de algún modo con la exposición, como parte de la definición de «obra en particular».

Parecería, por tanto, que, como participante, puedo proponer la idea «no he hecho nada» como mi contribución a la exposición únicamente como una idea. Sin embargo, a mí lo que me interesa es poner en práctica toda posibilidad de no hacer nada (queriendo decir «ninguna obra en particular») como mi contribución a esta exposición.



Keith Sonnier, *Dis-Play*, cinta de video con Sony, 1969.



¿Qué pasaría si cambio la frase «no he hecho nada» por «no haré nada»? ¿Es posible cumplir con la exigencia de la frase modificada que se interpretará como «no haré ninguna obra en particular para esta exposición»?

La declaración «no haré nada» implica necesariamente que no he hecho nada en el contexto de esta exposición? Toda declaración de no haber hecho nada para esta exposición se ha demostrado que es falsa.

Se pueden poner objeciones a la declaración «no haré nada» sobre la base de que exige una decisión que se tiene que mantener durante el tiempo que dure la exposición y que, como decisión, es un caso particular de hacer algo para la exposición. La diferencia aquí es que en ningún caso puede haber una prueba concreta con un mínimo sentido en relación con esa declaración. La frase «no haré nada», en cualquier momento, se refiere siempre al futuro.

Resumiendo: la declaración «no he hecho nada» expresada en cualquier momento durante la exposición sería falsa por las razones que ya se han expuesto. La declaración «no haré nada» expresada en cualquier momento durante la exposición implica únicamente intención y, como tal, acarreará, además, consideraciones espaciales y temporales.

Si, como participante en esta exposición, mi intención es no hacer ninguna obra en particular para la misma (como mi contribución), durante el tiempo que dure la muestra debo estar haciendo otra cosa.

Si debo estar haciendo otra cosa, debo hacerla en algún sitio.

Algún sitio podría ser cualquier sitio.

Cualquier sitio podría incluir el lugar donde se celebre esta exposición.

El lugar donde se celebre esta exposición podría incluir esta galería.

Si hago algo en esta galería (quiero decir, en el curso futuro de esta exposición), de ello no se deriva necesariamente que lo que haga se deba interpretar como que he hecho alguna «obra en particular» para esta exposición.

Arnatt llega al «arte de la idea» a través del land art procesual o de comportamiento (un firme interés en el hermetismo y los agujeros) y a través de un desarrollo «de algo a nada». En Camden, por ejemplo, una maquinita en la pared descontaba el número de segundos de la exposición: 2188800-0000000, como una «exposición de la duración de la exposición», una idea bastante simple con un efecto físico hipnotizante, un efecto asociativo terrorífico y un final dramático. Cuando se está a punto de llegar al final de la fila de ceros, se tiene la sensación de estar columpiando al borde del tiempo; ¿qué pasa cuando no queden segundos?

La pieza de «Nada» es un ejercicio de gimnasia mental. La idea de no hacer nada tiene ya un amplio historial que va desde Picabia y Duchamp hasta Yves Klein, Buren, Barry y la N. E. Thing Co., y Christine Kozlov, una especialista en reducir complejas intenciones a la negación. Arnatt responde a su pregunta incontestable con una (doble) negación, haciendo algo y cubriéndose las espaldas con la última frase, un ejemplo de la provocativa tensión en la que trabaja, entre la cuenta atrás y una apa-

rente limitación tanto de fines como de medios. [Una obra relacionada con ésta, titulada «Did I Intend to do This Work?» apareció en el catálogo de la exposición «Lisson Wall Show» de enero de 1971; véase también en p. 320 una tercera obra de omisión de Arnatt.]

Joseph Kosuth. «Special Investigation» («Investigación especial»):

1. UN LÓGICO QUE CENA CHULETAS DE CERDO PROBABLEMENTE PERDERÁ DINERO;
2. UN JUGADOR CUYO APETITO NO SEA VORAZ PROBABLEMENTE PERDERÁ DINERO;
3. UN HOMBRE QUE ESTÁ DEPRIMIDO, QUE HA PERDIDO DINERO Y QUE ES PROBABLE QUE PIERDA MÁS, SIEMPRE SE LEVANTA A LAS 5 DE LA MAÑANA;
4. UN HOMBRE QUE NO JUEGA NI CENA CHULETAS DE CERDO SEGURO QUE TIENE UN APETITO VORAZ;
5. UN HOMBRE JOVIAL, QUE SE ACUESTA ANTES DE LAS 4 DE LA MAÑANA, HARÍA BIEN EN CONDUCIR UN TAXI;
6. UN HOMBRE CON UN APETITO VORAZ, QUE NO HA PERDIDO DINERO Y NO SE LEVANTE A LAS 5 DE LA MAÑANA, SIEMPRE CENA CHULETAS DE CERDO;
7. UN LÓGICO QUE CORRE PELIGRO DE PERDER DINERO HARÍA BIEN EN CONDUCIR UN TAXI;
8. UN JUGADOR SINCERO QUE ESTÁ DEPRIMIDO AUNQUE NO HAYA PERDIDO DINERO NO CORRE PELIGRO DE PERDERLO;
9. UN HOMBRE QUE NO JUEGA Y CUYO APETITO NO ES VORAZ ES SIEMPRE JOVIAL;
10. UN LÓGICO JOVIAL, QUE ES REALMENTE SINCERO, NO CORRE PELIGRO DE PERDER DINERO;
11. UN HOMBRE CON UN APETITO VORAZ NO TIENE NECESIDAD DE CONDUCIR UN TAXI, SI REALMENTE ES SINCERO;
12. UN JUGADOR QUE ESTÉ DEPRIMIDO AUNQUE NO CORRA PELIGRO DE PERDER DINERO NO SE ACUESTA HASTA LAS 4 DE LA MAÑANA;
13. UN HOMBRE QUE HA PERDIDO DINERO Y NO CENA CHULETAS DE CERDO HARÍA BIEN EN CONDUCIR UN TAXI, A MENOS QUE SE LEVANTE A LAS 5 DE LA MAÑANA;
14. UN JUGADOR QUE SE ACUESTA ANTES DE LAS 4 DE LA MAÑANA NO TIENE NECESIDAD DE CONDUCIR UN TAXI A MENOS QUE TENGA UN APETITO VORAZ;

COMPLETE EL CONTENIDO DEL ANUNCIO

(PARTE 2)-FRANCÉS
 (PARTE 2)-EN EL IDIOMA ORIGINAL
 (PARTE 2)-ALEMÁN
 (PARTE 2)-ITALIANO

TRADUCIDO AL FRANCÉS

«HOMBRES» UNIVERSALES; A-SINCERO; B-QUE CENE CHULETAS DE CERDO; C-JUGADORES; D-QUE SE LEVANTA A LAS 5 DE LA MAÑANA; E-QUE HA PERDIDO DINERO; H-QUE TIENE UN APETITO VORAZ; K-QUE PROBABLEMENTE PERDERÁ DINERO; L-JOVIAL; M-LÓGICOS; N-HOMBRES QUE HARÍAN BIEN EN CONDUCIR UN TAXI; R-NO ACOSTARSE HASTA LAS 4 DE LA MAÑANA.

TRADUCIDO AL ALEMÁN

«HOMBRES» UNIVERSALES; A-SINCERO; B-QUE CENE CHULETAS DE CERDO; C-JUGADORES; D-QUE SE LEVANTA A LAS 5 DE LA MAÑANA; E-QUE HA PERDIDO DINERO; H-QUE TIENE UN APETITO VORAZ; K-PROBABLEMENTE PERDERÁ DINERO; L-JOVIAL; M-LÓGICOS; N-HOMBRES QUE HARÍAN BIEN EN CONDUCIR UN TAXI; R-NO ACOSTARSE HASTA LAS 4 DE LA MAÑANA.

EN EL IDIOMA ORIGINAL

«HOMBRES» UNIVERSALES; A-SINCERO; B-QUE CENE CHULETAS DE CERDO; C-JUGADORES; D-QUE SE LEVANTA A LAS 5 DE LA MAÑANA; E-QUE HA PERDIDO DINERO; H-QUE TIENE UN APETITO VORAZ; K-QUE PROBABLEMENTE PERDERÁ DINERO; L-JOVIAL; M-LÓGICOS; N-HOMBRES QUE HARÍAN BIEN EN CONDUCIR UN TAXI; R-NO ACOSTARSE HASTA LAS 4 DE LA MAÑANA.

TRADUCIDO AL ITALIANO

«HOMBRES» UNIVERSALES; A-SINCERO; B-QUE CENE CHULETAS DE CERDO; C-JUGADORES; D-QUE SE LEVANTA A LAS 5 DE LA MAÑANA; E-QUE HA PERDIDO DINERO; H-QUE TIENE UN APETITO VORAZ; K-PROBABLEMENTE PERDERÁ DINERO; L-JOVIAL; M-LÓGICOS; N-HOMBRES QUE HARÍAN BIEN EN CONDUCIR UN TAXI; R-NO ACOSTARSE HASTA LAS 4 DE LA MAÑANA.

Las «Investigaciones» son en sí más interesantes que todo lo que Kosuth ha hecho hasta ahora, a menos que se considere como arte su vida e interacción con otras personas y situaciones —lo que, naturalmente, él haría inmediatamente si no se hiciera—, o bien sus ideas, y ahora sus escritos, más que sus materializaciones, sobre las que su postura parece más ambivalente (su «entrada» del catálogo de la exposición Art of the Mind en el Oberlin es una reedición de un artículo de Art-Language). Y parece que finalmente ha resuelto sus problemas con la «forma de presentación». Una investigación anterior la realizó escribiendo a máquina sobre unas pequeñas etiquetas adhesivas que pegó a lo lar-

go de un muro de 7 m. La serie de definiciones del diccionario (véase pp. 120-121) se ha trasladado durante un periodo de dos años de los anuncios en periódicos a paneles, mampanas de autobús, lugares tan inverosímiles como el tejado de un granero en Nueva Escocia donde se colocaron definiciones de la palabra «Power» o, recientemente, en Turín, a un estandarte con letras blancas sobre fondo negro colocado a lo ancho de una calle. Antes de todo eso, la serie de definiciones de diccionario se presentó en ampliaciones de negativos fotostáticos de 1,20 x 1,20 m que, aunque no eran estrictamente pinturas, pues faltaba la pintura, seguran siendo grandes superficies planas de representación colgadas en la pared. La razón que ha dado para justificar la distribución de una idea en tantos medios ha sido que quería asegurar que no se pusiera un énfasis excesivo en la presentación per se, o se hiciera de ella un «estilo» formal; no obstante, el medio, cuando es tan variado, se convierte en algo que se confunde con la pura idea. Con las «Investigaciones» en forma de folleto fotocopiado, Kosuth, finalmente, ha tomado la decisión crucial de dejar que la obra se sostenga o caiga sobre las relaciones lingüístico-artísticas internas. Las «Investigaciones» en esta exposición se refieren a Wittgenstein de manera más interesante que en la obra anterior y la introducción de nombres propios cambia nuestras expectativas y, por tanto, el contexto, proporcionando una inteligente retroalimentación seudonarrativa que resulta seguramente más provocativa de lo que habría sido la intención del artista. Las ideas de Kosuth han sido importantes desde 1966, pero a mí me parece que ésta es la primera vez que ha producido un arte conceptual que es, según sus propias palabras, «una búsqueda por parte de los artistas que comprenden que la actividad artística no se limita únicamente a expresar proposiciones artísticas, sino que se extiende a la investigación de la función, del significado y el uso de todas y cada una de las proposiciones [artísticas] y a su consideración dentro del concepto del término general de «arte»» (véase pp. 217-220). Las «Investigaciones» no son más «originales» que su material anterior, pero son un arte original, sea quien haya inventado el acertijo, lo haya recopilado y publicado.

Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín, junio-julio de 1970. Organizada por Germano Celant. «Textos» de Celant, Lippard, Malle y Passoni; declaraciones de algunos artistas, bibliografía. Participantes: André, Anselmo, Baldessari, Barry, Beuys, Bochner, Boetti, Calzolari, Christo, Darboven, de Maria, Dibbets, Fabro, Flavin, Fulton, Gilbert & George, Haacke, Heizer, Huebler, Kaltenbach, Kawara, Klein, Kosuth, Kounellis, LeWitt, Manzoni, Merz, Morris, Nauman, Oppenheim, Paolini, Pascali, Penone, Pistoletto, Prini, Ryman, Sandback, Serra, Smithson, Sonnier, Vernet, Weiner, Zorio.

20 de junio, Washington, D. C.: *Lookout*, un acontecimiento organizado por Douglas Davis y Fred Pitts, en el que se pidió a los habitantes de la ciudad que examinaran a fondo sus entornos e informaran de sus descubrimientos por teléfono o en persona a la Cocoran Gallery of Art.

Fox, Christopher, «Interview with Edward Ruscha», *Studio International*, junio de 1970.

Michael Snow/Canada, XXV^o Bienal de Venecia, 24 de junio-31 de octubre de 1970. Textos de Brydon Smith y del artista. Crítica de Barry Lord en *Art and Artists*, junio de 1970.

Tuchman, Phyllis, «An Interview with Carl André», *Artforum*, junio de 1970.

James Collins, *Postals*, junio 1970-abril de 1971. N.º 1: «Piezas introductorias», junio de 1970; N.º 2: «Propuesta de piezas introductorias», julio; N.º 3: «Propuesta de delegación 1», agosto; N.º 4, «Propuesta provisional de viaje», septiembre; N.º 5, «Pieza de conjuntos 3», octubre; N.º 6: «Aspectos semióticos», febrero; N.º 7, «Contextos», marzo (véase *infra*, pp. 320-321); N.º 8, «Contextos 2», abril (Rep.).

Wijers, Louwrien, «Gesprek met Sol LeWitt», *Museumjournaal*, junio de 1970.

Eugene Goossen, «The Artist Speaks: Robert Morris», *Art in America*, mayo-junio de 1970.

Gina Pane: *Acqua Alta/Pali/Venezia*, Galerie Rive Droite, París, 11 de junio-20 de julio de 1970. Texto de Pierre Restany (un «ambiente conceptual: sobre la subida de las aguas en Venecia»).

Information, Museum of Modern Art, Nueva York, 2 de julio-20 de septiembre de 1970. Organizada por Kynaston McShine; catálogo con texto suyo, «lecturas recomendadas» y bibliografía; una página para cada artista: Acconci, André, Armajani, Arnatt, Art & Language, Art & Project, Artschwager, Askevold, Atkinson, Bainbridge, Baldessari, Baldwin, Barrio, Barry, Barthelme, H. & B. Becher, Beuys, Bchner, Bollinger, Brecht, Broegger, Brouwn, Buren, Burgin, Burgy, Burn and Ramsden, Byars, Carballa, Cook, Cutforth, D'Alessio, Darboven, de Maria, Dibbets, Ferguson, Ferrer, Flanagan, Group Frontera, Fulton, Gilbert & George, Giorno Poetry Systems, Graham, Haacke, Harber, Hardy, Heizer, Hollein, Huebler, Huot, Hutchinson, Jarden, Kaltenbach, Kawara, Kosuth, Kozlov, Latham, Le Va, LeWitt, Lippard, Long, McLean, Meirelles, Minujin, Morris, NETCo., Nauman, New York Graphic Workshop, Newspaper, Grupo OHO, Oiticica, Ono, Oppenheim, Panamarenko, Paolini, Pechter,



Introduction Piece No. 5

This is to certify that James Collins is a complete stranger to me and that he approached me:

Location Hyde Park
Time 2:20 p.m.
Date 29th May '70

and I agree to participate in an art work where I'm introduced by James Collins to a complete stranger.

This piece would be documented by a photograph showing this meeting taking place.

Signed E. Maas den

No 8 of "Strangers"

This is to certify that James Collins is a complete stranger to me and that he approached me:

Location Hyde Park
Time 2:20
Date 29th May '70

and I agree to participate in an art work where I'm introduced by James Collins to a complete stranger.

This piece would be documented by a photograph showing this meeting taking place.

Signed J. Ymcont.

No 8 of "Strangers"

James Collins, *Introduction Piece n.º 5* (Pieza de presentación n.º 5), 1970.

Penone, Piper, Pistoletto, Prini, Puente, Raetz, Rainer, Rinke, Ruscha, Sanejouand, Sladden, Smithson, Sonnier, Sottsass, Thygesen, van Saun, Vaz, Venet, Wall, Weiner, Wilson.

Críticas: Gregory Battcock, «Informative Exhibition at the MOMA», *Arts*, verano de 1970; David Shapiro, «Mr. Processionary at the Conceptacle», *Art News*, septiembre de 1970.

Obras de la exposición:

David Askevoid:	DISPARA	NO DISPARES
DISPARA	MUERTE PARA LOS DOS	MUERTE PARA UNO
NO DISPARES	MUERTE PARA UNO	VIDA PARA LOS DOS

Robert Barry, *Art Work (Obra de arte)*, 1970:

Siempre está cambiando. Tiene orden. No tiene un lugar específico. Sus límites no son fijos. Afecta a otras cosas. Puede ser accesible, pero pasa desapercibida. Una parte de ella puede también formar parte de otra cosa. Algo de ella resulta familiar. Algo de ella resulta extraño. Conocerla la cambia.

Yoko Ono, *Map Piece*:

Dibuja un plano imaginario. Señala con una marca un lugar donde quieras ir. Ve caminando por una calle real según el plano. Si no hay ninguna calle que concuerde con el plano, haz una echando a un lado los obstáculos. Cuando alcances el objetivo, pregunta el nombre de la ciudad y dale flores a la primera persona que encuentres. El plano debe seguirse exactamente o el acontecimiento se abandonará del todo. Pide a tus amigos que tracen planos. Da planos a tus amigos (verano de 1962).

N. E. Thing Co., *Nomenclature (1966-1967)*:

- VSI: *Visual Sensitivity Information (Información de Sensibilidad Visual)*: término que emplea la NETCo. en lugar de «arte».
- SI: *Sensitivity Information (Información de Sensibilidad)*: toda información cultural.
- SSI: *Sound Sensitivity Information (Información de Sensibilidad Sonora)*: música, poesía [leída], canto, oratoria, etcétera.
- MSI: *Moving Sensitivity Information (Información de Sensibilidad Móvil)*: películas, danza, escalada, senderismo, etcétera.
- ESI: *Experimental Sensitivity Information (Información de Sensibilidad Experimental)*: teatro, etcétera.

- **— Debe reconocerse que hay categorías en las que se combinan unos tipos de sensibilidad con otros, pero la mayoría de las categorías indicadas más arriba se han establecido porque las «artes» tienden a poner un mayor énfasis en un tipo de información característica.
- Creemos que estableciendo un nuevo conjunto de definiciones como éste la gente puede apreciar mejor las interrelaciones que se dan entre las «artes» y, de esa forma, participar más y apoyar los nuevos tipos de «actividad artística» —Sensitivity Information (SI)— que se están dando.
 - La idea de una comprensión de «todas las artes como información ofrecida de una manera sensible» rompe las cadenas históricas que las mantenían apartadas unas de otras y muy incomprendidas.

¿Son ubicuas todas las preguntas? (Byars).

July/August Exhibition, edición especial de *Studio International*, julio-agosto de 1970. Editada por Seth Siegelau. Publicado también como un libro de tapas duras sin ningún tipo de introducción, notas, índices, etc. Todos los textos en inglés, francés y alemán. Exposición en la revista que consistió en pedir a seis críticos de arte que llenaran cada uno ocho páginas sin escribir nada ellos mismos; cada crítico eligió uno o varios artistas para llenar su espacio: David Antin (Graham, Cohen, Baldessari, Serra, Eleanor Antin, Lonidier, Nicolaidis, Sonnier); Germano Celant (Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz, Penone, Prini, Pistoletto, Zorio); Michel Claura (Buren); Charles Harrison (Arnatt, Art-Language, Burgin, Flanagan, Kosuth, Latham, Louw); Lucy R. Lippard (Barry, Kaltenbach, Weiner, Kawara (Rep.), LeWitt, Huebler, NetCo., Bartheleme; a cada artista le pidió que proporcionara al siguiente la situación con la que trabajar; Hans Strelow (Dibbets, Darboven).

Visions, Projects, Proposals (Visiones, proyectos, propuestas), Nottingham Festival, 11 de julio-2 de agosto de 1970. Exposición organizada por la Midland Group Gallery. Texto de Tim Turefall. Artistas: entre otros, Askevoid, Dee, Dibbets, Hall, Herring, LeWitt, Long, Morris, Smithson.

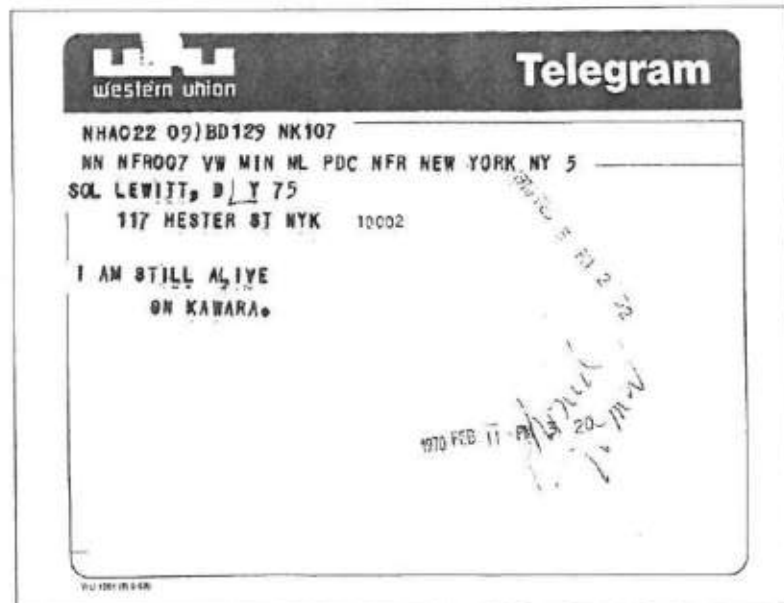
John Baldessari, 24 de julio 1970, San Diego: «Por el presente documento se notifica que la totalidad de las obras de arte realizadas por el abajo firmante entre mayo de 1953 y marzo de 1966, que estaban en su poder el 24 de julio de 1970, fueron quemadas ese mismo día en San Diego, California». Documento ante notario publicado en un periódico como declaración jurada. Álbum de fotos y placa mostrados en la exposición *Software* (véase p. 274).

Verano de 1970: Gerald Ferguson, escultura relacional (*Relational Sculpture*):

(1) un punto en Halifax, Nueva Escocia, 44°38'47,41" de latitud norte, 63°34'48,21" de longitud oeste. (2) un punto en Gerald Ferguson, tatuaje, antebrazo izquierdo. (3) un punto aún por determinar. «Al inicio, la escultura existe como una relación indeterminada; a la muerte del artista la escultura existe como una relación determinada.»

Robert Barry presenta una obra de Ian Wilson, julio de 1970. La obra: «Ian Wilson».**Ian Wilson y Robert Barry en Comunicación Oral, julio de 1970, Bronx (Nueva York):**

[Nota: Ian Wilson se ha interesado en los últimos cuatro años por la comunicación oral como una forma de hacer arte. Este fragmento de un diálogo entre él y Robert Barry se grabó en julio de 1970. La entrevista surgió de la compatibilidad de las posturas de los artistas en esa época y se puede considerar como parte de la serie de «presentación de artistas» de Robert Barry.]



On Kawara, *Confirmation* (*Confirmación*), telegrama enviado a Sol LeWitt, febrero de 1970.

Las «instrucciones» de Weiner a Kawara eran: «Querido On Kawara, me disculpas que la única situación que te puedo imponer es mi deseo de que pases un buen día. Saludos, Lawrence Weiner». El telegrama de Kawara constituía su obra así como la situación transmitida a Sol LeWitt, quien, a su vez, realizó para su obra 74 permutaciones del mensaje del telegrama.

RB: Esta pregunta está basada en mis observaciones sobre tu empleo de la comunicación oral en los dos últimos años, desde la primera vez que viniste a mi viejo estudio y dijiste que tu arte era la comunicación oral. Creo recordar que esa vez y poco después, cada vez que nos vimos, me dijiste que estabas usando la comunicación oral como una forma de arte y que luego lo dejaste; hubo un periodo en el que la comunicación oral no era tu arte. En otras palabras, más tarde se me ocurrió que la comunicación oral no era el medio para realizar obras de arte individuales, sino que el arte era la *idea* de la comunicación oral; ¿es cierto eso?

IW: Bueno, primero tuve que sacar el objeto o concepto de la comunicación oral fuera de su contexto natural y ponerlo en un contexto artístico. Y tuve que expresarlo oralmente para hacer eso, ¿no? Para mí era más lógico hablar, pero al hacerlo se convirtió en una idea, naturalmente.

RB: Creo que cuando dices concepto te refieres a algo que sabes que ya no es necesario decir. En lugar de usarla como un material, creo que cambiaste tu empleo de la comunicación oral para que todo lo que se encarnara en ese término se convirtiera en arte, empleando los periodos de tiempo reales en que estabas usando la comunicación oral como tu arte.

IW: ¿Quieres decir que mis medios de presentación de mi idea se hicieron menos rígidos?, ¿que el uso de la comunicación oral en general comenzó con la mesa redonda sobre el tiempo («Time Panel») cuando se grabó y dio a la imprenta? ¿Quieres decir que, en cierto modo, contradije la intención esencial de la comunicación oral?

RB: No. Estaba pensando en épocas anteriores, cuando empleabas unos periodos de tiempo concretos, cuando la comunicación oral era tu arte. Luego, más tarde, el tiempo ya no constituyó un elemento. De hecho he notado que ya no dices tanto eso de que «la comunicación oral es mi arte». Me parece que al principio esa frase acuñaba el principio de una obra de arte, pero que ahora esa frase ya no tiene esa función. Estamos tratando con la *idea* de la comunicación oral más que con ejemplos concretos.

IW: Eso es interesante. Nunca pensé en ello.

RB: Sabes, en el pasado esta discusión tendría que haber comenzado al decir tú «la comunicación oral es mi arte». Pero no fue así. Estamos hablando de ello ahora, sobre cómo la has empleado, sobre lo que significa.

IW: ¿Dirías que la diferencia está también en que ahora no refiero a mí mismo la idea de la comunicación oral?, ¿en que la he abstraído de mí mismo? Que ahora es sólo una idea que forma parte de la comunidad, una idea que puede usarse para iluminar un cierto aspecto del arte.

RB: En parte sí, pero lo que quiero decir realmente es que estamos pensando en la comunicación oral como una *cosa* en sí misma, en lugar de hablar de ejemplos concretos, de las veces que usaste la comunicación oral.

IW: Ya. Ha habido un cambio desde un primer ejemplo particular al principio a una situación menos «original». La atmósfera de la presentación origi-

nal ha desaparecido. En cierto sentido pienso a menudo en la comunicación oral como algo que existió realmente ese primer día. Antes de eso yo estaba utilizando el tiempo [...].

RB: La primera impresión que tuve cuando dijiste que la comunicación oral era tu forma de arte fue que, en cierto modo, habías descubierto algo muy importante. Era como hacer arte con una extensión de ti mismo, que es exactamente lo que es la comunicación oral. Es una extensión de nosotros mismos hacia el mundo y es como si un pintor descubriera que puede hacer arte usando la visión en lugar de tener que hacer esto y lo otro con pintura u otras cosas [...].

IW: Lo que me llamó la atención como algo importante de la comunicación oral fue que, cuando una persona hace algo a lo que está ligado y lo quiere llamar arte, debe *llamarlo* arte. Para llamar algo a algo tenemos que hablar, o ponerlo por escrito o hacer señas si eres sordomudo. Ésas son las tres alternativas.

RB: Bueno, lo puedes poner en un determinado lugar en el que será designado como arte: en una galería, en un museo o en una revista de arte.

IW: Pero ese lugar también tendría que haber sido *llamado* [...]. Todavía estoy tratando de adivinar por qué demonios elegí el lenguaje oral en lugar del lenguaje impreso y creo que debe haber sido algo muy inconsciente [...]; bueno, quizás estaba reaccionando ante la situación estática de la galería, pero no creo que eso lo justifique porque nada es estático, o bien todo es estático, una cosa o la otra. La comunicación oral es quizá la respuesta anticipada a la pregunta «¿qué es lo que estás haciendo ahora?» que se hace normalmente a los artistas. Yo podía contestar: «estoy hablando contigo». En aquel momento era un intento de enfrentarse a la situación de una persona que quiere ser artista y quiere presentar algo como representativo de su pensamiento [...].

RB: ¿Qué sientes al ver todo esto impreso?

IW: Eso es una buena pregunta. Hay una diferencia entre esto de ahora y lo que hacía hace dos años. Antes no hubiera tenido en cuenta la publicación. Ahora, casi dos años después, encuentro la dicotomía, la dualidad, enormemente interesante.

RB: ¿Dirías que existe el arte en las diferencias entre la comunicación oral y la comunicación escrita?

IW: Diría que para mí era posible dissociarme de la impresión. Yo no acepto la responsabilidad de la impresión. Pero, obviamente, sería ingenuo decir eso. La ambigüedad de la palabra hablada y luego impresa no es desagradable [...]. Pero la protección que se da al decir algo viene de que está disuelto en una emoción, una seguridad que no tienes cuando algo está impreso.

RB: Pero, si nos fijamos en la cualidad del medio que tenías al principio, cuando usabas por primera vez la comunicación oral [...]. Estaba pensando en ello en relación a lo que yo sabía sobre el arte, sobre los materiales que usan los artistas. Yo mismo estaba empleando ondas radiofónicas que se disolvieron

cuando oí hablar por primera vez de la comunicación oral. Pensaba en ello en esos términos, como sucedía con las liberaciones de gas que yo realizaba en esos momentos: era algo que se iba y no podías hacer nada con ello; era algo liberado.

IW: Acerca de la ambigüedad de imprimir la comunicación oral yo diría que es posible someter algo a un proceso que no le es propio y todavía seguir teniendo resultados tengan algo que ver con ello. De la misma forma, incluso, que, cuando liberábamos cosas —gas, palabras habladas o sonidos—, también se libera algo de la página impresa.

RB: Aquí tenemos una cuestión de control. El tuyo es una especie de arte de situación. Cuando decías «la comunicación oral es mi arte», no tenías un plan consciente sobre lo que ibas a hablar, no tenías un programa; simplemente dejabas que la conversación continuara fluyendo como hasta entonces, aunque tu afirmación podía haber influido en lo que ibas a decir después de hacerla.

IW: Era consciente de eso y me gustaba. Todavía me gusta.

RB: Así que esa parte de tu arte podría haber sido una conversación sobre algo que no fuera la comunicación oral, mientras que más tarde el arte sólo trataba de la comunicación oral.

IW: Quizá al principio de la comunicación oral debería haber dicho que me interesaba la intemporalidad y lo ilimitado. Pero ahora pienso que quizá me di más cuenta de la toma de conciencia de la situación artística implícita en la comunicación oral. Eso la hizo más concreta. No sé, creo que nunca llegué a establecer la diferencia muy claramente. Yo sólo quería decir otra cosa. El que diga algo y sepa que finalmente se imprimirá no quiere decir que haya abandonado la idea de hablar. Lo que quiere decir es que ya no encuentro esta metamorfosis de lo oral a lo impreso tan perturbadora como antes.

RB: ¿Ya no es un problema?

IW: ¡Fantástico!, ya no es un problema [...].

RB: ¿La comunicación oral es sólo lenguaje?

IW: No. Obviamente no es sólo lenguaje.

RB: ¿Es acción?

IW: El lenguaje puede ser acción, supongo. El lenguaje es la gramática del comportamiento.

RB: Hablaste de una situación que surge ante la pregunta de qué estás haciendo. Esto parece muy importante.

IW: La comunicación oral trata del lenguaje. Al menos eso creo. Quizá no de una forma tan directa como la de otros artistas que manejan el lenguaje. Realmente no sé lo que es la comunicación oral, algún intento de resolver los problemas de la comunicación. El haberme dado cuenta de que el artista no es un místico, sino todo lo contrario, en el sentido de que un artista comunica por naturaleza, mientras que el místico es alguien que experimenta y no da ningun-

na importancia a la comunicación de su experiencia [...]. Quizá una razón de esta concentración en el lenguaje en tanto que arte es una conciencia más precisa por parte del artista de que realmente forma parte del mundo [...], o sea, que el artista está hablando de su posición ambigua. El dualismo. Que es por lo que Joyce es un buen artista.

RB: Yo añadiría también a eso un pequeño matiz, que es que él también está hablando de posibilidades. Ello nos remite a la idea de Sol LeWitt cuando dice que todo el arte bueno consiste en una idea muy simple. Básicamente hay ideas simples, pero su potencial implícito está en las posibilidades que tienen para las personas que quieren involucrarse en ellas.

Daniel Buren, julio de 1970, Los Ángeles: «Hay bandas verticales que alternan el blanco y el azul visibles día y noche, del 15 al 31 de julio, en 50 paradas de autobús» (con una lista de lugares para localizarlas).

Buren, Daniel; Claura, Michel; Denizot, René, *MTL Art/Critique*, folleto impreso pero nunca distribuido, con portada de Buren ilustrando una exposición suya en Bruselas (rue Armand Campenhout, 13 de junio-1 de julio); textos de los dos críticos.

Hanne Darboven: *Das Jahr 1970*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 3-30 de julio.

Gilbert & George, *The Sadness in Our Art (La tristeza de nuestro arte)*, 4 de julio de 1970, Londres, hoja envejecida artificialmente con dos dibujos y el texto de «Underneath the Arches».

Nirvana, Museo de Arte de Kyoto, agosto de 1970.

Sol LeWitt, Gemeentemuseum, La Haya, 25 de julio-30 de agosto de 1970. Textos del artista y de André, Atkinson, Bochner, Chandler, Develing, Flavin, Graham, Kapteyn-van Bruggen, Hesse, Kirby, Krauss, Ira Licht, Lippard, Van der Net, Reise, Strelow, Weiner.

Richard Long *Skulptures, England Germany Africa America 1966-1970*, Städtische Museum, Mönchengladbach, 16 de julio-30 de agosto de 1970. Caja con el libro de fotos del trabajo, un breve texto de Long y uno de Johannes Cladders.

Baker, Elizabeth, «Travelling Ideas: Germany, England» y Gendel, Milton, «Avant-Garde Milanese», *Arts News*, verano de 1970.

Ratcliff, Carter, «New York Letters», *Art International*, verano de 1970.

Sharp, Willoughby, «Outsiders: Baldessari, Jackson, O'Shea, Ruppertsberg», *Arts*, verano de 1970.

¿Lo probable real? (Byars).

Burgin, Victor, «Thanks for the Memory», *Architectural Design*, agosto de 1970.

Burnham, Jack, «Dennis Oppenheim: Catalyst 1967-1970», *Artscanada*, agosto de 1970.

Avalanche, n.º 1, Nueva York, otoño de 1970. Editada por Lisa Bear y Willoughby Sharp. En el índice figuran entrevistas con Carl André y Jan Dibbets, «Pace and Process» de Robert Morris (septiembre de 1969) en donde documenta una obra fotográfica de montar a caballo, «Body Works» de Sharp, un ensayo fotográfico de Shunk-Kender sobre Beuys, documentación de obras de Long, y un coloquio entre Heizer, Smithson y Oppenheim, del que incluimos los siguientes extractos:

Oppenheim: de forma gradual me encontré intentando ir bajo tierra, porque no me entusiasmaban mucho los objetos que sobresalían del suelo. Sentía que implicaban un embellecimiento del espacio exterior. Para mí, una escultura dentro de una sala modifica el espacio interior. Es una excrecencia, una innecesaria adición a lo que podría ser un espacio autosuficiente. Mi transición a los materiales naturales (*earth materials*) tuvo lugar en Oakland hace unos cuantos veranos cuando cortaba una «cuña» de la pendiente de una montaña. Me interesaba más el proceso negativo de excavar esa forma en la montaña que hacer una *carthwork* como tal. Fue sólo una coincidencia el que hiciera eso con tierra [...]. André, en un momento dado, comenzó a cuestionar muy seriamente la validez del objeto. Empezó a hablar de la escultura como lugar y el interés de Sol LeWitt por los sistemas como algo opuesto a la realización manual y a la colocación en un lugar de objetos artísticos puede entenderse también como un movimiento contra el objeto. Estos dos artistas me han marcado. Hicieron unas cosas tan buenas que me di cuenta que se había llegado a un callejón sin salida. Morris también llegó a un punto en el que, si hubiera hecho las obras un poquito mejor, no tendría que haberlas hecho en absoluto. Todo eso me afectaba mucho y sabía que debía de haber otra dirección en la que trabajar [...]. El movimiento del arte de la tierra sacó algún estímulo del arte minimal, pero creo que ahora se ha apartado de sus principales intereses [...]. Una buena parte de mi reflexión preliminar la hago observando mapas aéreos y topográficos y reuniendo diversas informaciones de orden meteorológico. Luego llevo todo esto conmigo al «estudio terrestre». Por ejemplo, mi proyecto sobre

un lago helado en el Maine lleva consigo el trazado de una ampliación del meridiano internacional de cambio de fecha sobre un lago helado truncando una isla por la mitad. Yo llamo a esta isla una bolsa de tiempo porque estoy parado allí el meridiano de cambio de fecha. Así es como yo aplico una estructura teórica a una situación física: estoy cortando realmente esa tira con una sierra. Durante este proceso ocurren algunas cosas interesantes: cuando miras grandes áreas en los mapas, tiendes a tener ideas grandiosas, luego te das cuenta de que son difíciles de alcanzar, así que desarrollas una intensa relación con la tierra. Si la galería me pidiera que enseñara mi obra del Maine [véase p. 109], es obvio que yo no podría. Luego, haría una maqueta de la misma... o una fotografía. No estoy tan adaptado a las fotos como Mike [Heizer]. Yo no enseño realmente ese tipo de fotos. Por el momento me siento bastante indiferente respecto al modo de presentación de mi obra; es casi como una convención científica.

Sharp: ¿Qué dirías tú sobre la relación entre tus obras y las fotografías de las mismas?

Smithson: Las fotografías roban el espíritu de la obra [...].

Oppenheim: La fotografía irá aumentando su importancia y crecerá el respeto por los fotógrafos. Asumamos que el arte ha abandonado su fase material y ahora se interesa por el emplazamiento del material y por la especulación. Por tanto, la obra de arte debe ahora visitarse o abstraerse a partir de una fotografía, en lugar de hacerse. No creo que la fotografía hubiera podido tener la misma riqueza de sentido en el pasado como la tiene ahora. Pero yo, en particular, no soy un defensor de la fotografía.

Sharp: Se afirma a veces que la fotografía constituye una distorsión de la percepción sensorial.

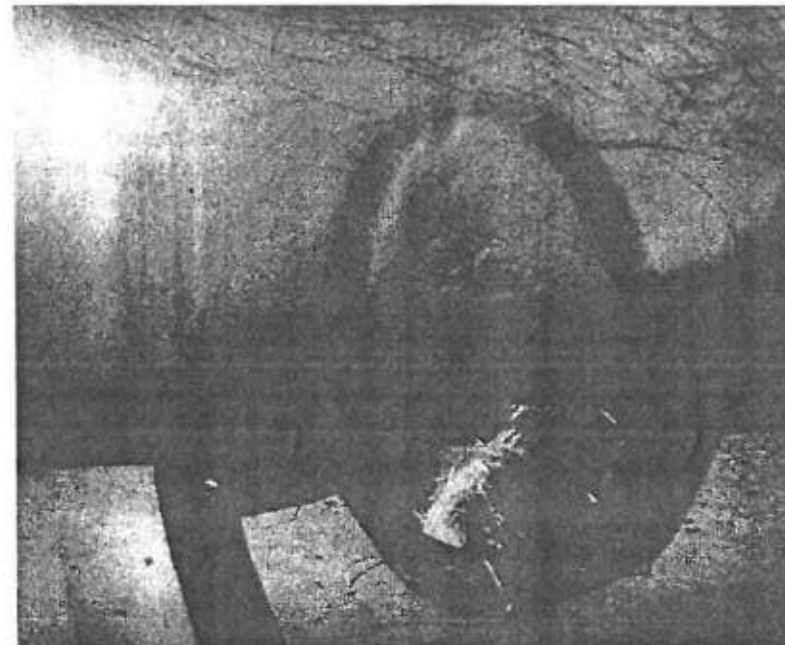
Heizer: Bueno, la experiencia de mirar está constantemente alterada por factores físicos. Yo creo que algunas fotografías ofrecen una manera precisa de ver las obras. Puedes coger una fotografía en una habitación completamente blanca, sin sonidos, sin ruido. Puedes esperar hasta que te sientas inclinado a mirarla y es posible que experimentes muy profundamente cualquier vista que te hayan presentado.

Oppenheim ha dicho en relación con una de sus obras de transferencia-superposición:

Las curvas de nivel que marcan la altitud en los mapas topográficos sirven para trasladar a una superficie bidimensional la topografía existente [...]. Yo creo curvas de nivel que se oponen a la realidad del terreno e imponen sus medidas sobre ese lugar concreto, creando así una especie de estructura montañosa conceptual sobre el plano de una zona pantanosa.

Willoughby Sharp refiriéndose a Oppenheim en «Body Works»:

En varias obras el cuerpo de Oppenheim se crea como un lugar. Generalmente el cuerpo como lugar actúa como una base que está marcada de



Dennis Oppenheim, *Arm & Wire (Brazo y alambre)*, fotograma de una película en 16 mm de Bob Fiore, 1969. Oppenheim se enrolló varias veces con alambre la parte inferior del brazo.

maneras bastante similares a las empleadas en las *earthworks*. En *Wound 1 (Herida 1)*, de 1970, transfería la forma de una cicatriz suya a una pequeña pieza de tierra. En *Arm and Asphalt (Brazo y asfalto)*, una filmación de 1969, hacía rodar su axila sobre agudos trocitos de asfalto. Los cortes en una masa de tierra remiten al lugar originario del material natural. No sorprende, por tanto, descubrir que el interés de Oppenheim «por el cuerpo vino por el constante contacto físico con grandes masas de tierra». Él siente también que trabajar con tierra «exige que haya un eco desde el cuerpo del artista». Este eco se puede percibir literalmente en su obra de 1970 *Reading Position for Second Degree Burn (Posición de lectura para quemadura de segundo grado)*. Oppenheim fue a una playa de Long Island y expuso su cuerpo al sol. Colocó sobre su pecho un gran libro encuadernado en piel titulado *Tactics*. En esta obra, representada por dos fotografías en color, se ve en una al artista tumbado en la arena antes de broncearse y otra después sin el libro. En el lugar que ocupaba el libro hay un rectángulo no bronceado. Una obra relacionada con esta es *Hair Piece (Pieza de pelo)*, del mismo año, en la que Oppenheim expuso zonas de su cuero cabelludo al objetivo de una cámara de vídeo. En *Material Interchange (Intercambio de material)*, Oppenheim se interesa por transacciones íntimas entre su cuerpo y su entorno. La obra con-

siste en cuatro fotografías, dos de las cuales muestran al artista introduciendo la uña de un dedo entre el entarimado del suelo, y las otras dos el mismo dedo en el que se ha introducido una larga astilla del entarimado.

VH-101, n.º 3, otoño de 1970. Número sobre arte conceptual. Índice: Catherine Millet, «L'art conceptuel comme sémiotique de l'art»; Alain Kirili, «Passage du concept comme forme d'art aux travaux d'analyse»; Otto Han, «Notes sur l'avant garde»; incluye obras y declaraciones de Barry, Bochner, Burgin, Huebler, Kosuth, Lamelas, Weiner.

«Four Pages: Joseph Beuys», *Studio International*, septiembre de 1970. Declaraciones del artista y de Per Kirkeby.

Mel Bochner. *Art and Project Bulletin* 27. «Excerpts from Speculation (1967-1970)», borrador.

¿Su producción es la fama? (Byars).

Lamelas, David, *Publication*, Nigel Greenwood, Londres, septiembre de 1970. Respuestas a tres declaraciones: «1. El uso del lenguaje oral y escrito como una Forma de Arte. 2. El lenguaje se puede considerar una Forma de Arte. 3. El lenguaje no se puede considerar una Forma de Arte»; publicadas como la exposición de Lamelas. Colaboradores: Arnatt, Barry, Brouwn, Buren, Burgin, Latham, Maloney, Reise, Weiner, Wilson, y también Clauro, Lippard y Gilbert & George (véase *infra*).

Michael Clauro, *Outline of a Detour (Perfil de un disimulo)*:

El arte es una especie de lenguaje. Al menos es lo que puede deducirse de su adhesión a diversos medios de comunicación. No tiene sentido preguntarse acerca de su valor, especialmente si se ha de usar para compararlo o completarlo con otras formas de lenguaje. Por el contrario, la cuestión principal es analizar la función de esta forma de lenguaje llamada «arte»; se trata de una puesta en tela de juicio de un campo concreto.

Sin embargo, ésta no será nuestra preocupación en el presente contexto o, mejor dicho, no la trataremos de esa forma.

El deseo de abordar el problema del lenguaje hablado o escrito en el arte supone formular un hecho, a saber, que el lenguaje (escrito o hablado) como una forma de arte es también una forma de camuflaje.

El mero hecho de que nos veamos obligados a especificar que el lenguaje sobre el que se discute es hablado o escrito muestra muy bien que se reconoce que hay una confusión, la confusión entre el arte como una forma de len-

guaje y el lenguaje (hablado o escrito) como una forma de arte. Veremos más tarde que el temor a esta confusión no está justificado.

En la medida en que exista como una forma de lenguaje que difiere de las otras, el arte debe poseer sus propios medios de existencia, una técnica, un vocabulario, una «sintaxis», una «gramática» que lo caracterice.

Creemos que, como medio de comunicación, el arte es falso, porque su lenguaje es un lenguaje de disimulo, de obediencia a una ley básica que requiere que uno «hable de algo más». La comunicación es falsa porque se sirve de una pantalla con la que se acaba fusionando.

Por lo que respecta al lenguaje (la agrupación de sus elementos productivos), puede parecer que el arte persigue una cierta verdad que es la realidad de su existencia histórica. Eso es precisamente lo que constituye la máscara del arte. Esta máscara es su forma. Su forma es su lenguaje.

El arte se perpetúa bajo una diversidad de aventuras formales que siempre ocurren de tal modo que su sucesión altera cada intento de ponerlo en tela de juicio. Se puede usar, por tanto, el lenguaje escrito o hablado como una forma de arte del mismo modo que se usa una pintura o un martillo. El uso del lenguaje hablado o escrito como una forma de arte se aceptará como una necesidad, por el mero hecho de que está presente «en» el arte —y por tanto, se acepta— debido a que cumple una función diferente de la de una forma de arte, una forma de arte diferente que difiere el momento en que la cuestión del arte aparece como una necesidad.

Sin embargo, como forma de arte, el uso del lenguaje escrito o hablado corre el riesgo de agotarse más rápidamente que otra forma. De hecho, implica una obediencia a las leyes absolutas que constituyen el lenguaje hablado o escrito a la que hay que añadir la obediencia a las leyes del arte. Este doble yugo conduce bastante pronto, inevitablemente, a la observancia de lo que se llama un «academicismo». Esto es sólo un detalle.

El artista está habituado al arte. El arte como hábito se funde con la renovación de soluciones que constituye el arte. El hábito de ofrecer soluciones significa evitar el arte como problema. Es bajo estas condiciones y por estas razones por las que el uso del lenguaje escrito u oral como una forma de arte se juzgará satisfactorio.

En un momento dado, se trata de la máscara que se requiere para perpetuar el disimulo.

Lucy Lippard:

David Lamelas me ha pedido (probablemente como parte de su propia obra de arte) que, junto a otros críticos y artistas, «comente» tres afirmaciones: 1) El uso del lenguaje oral y escrito como una Forma de Arte. 2) El lenguaje se puede considerar una Forma de Arte. 3) El lenguaje no se puede considerar una Forma de Arte.

Douglas Huebler me ha enviado una obra suya (de arte) y me ha pedido que le envíe algo (de arte, se entiende) a cambio.

Yo no hago arte. Pero, de vez en cuando, escribo sobre los artistas o utilizo su trabajo de tal modo que se me ha acusado de hacer arte. Digo acusado porque no se trata necesariamente de un cumplido, ya que soy una escritora y no me desagrada que me consideren como tal, puesto que empleo las palabras como una Forma de Arte convencional que se llama literatura o crítica artística. Empleo el término Arte en este caso como un término amplio que se refiere a cualquier tipo de marco, no necesariamente visual, impuesto sobre o alrededor de una experiencia real o imaginada. Yo no pinto cuadros. No utilizo cuadros. No hago esquemas sobre la página con las palabras (y si lo hago, son esquemas convencionales, al azar, no jerárquicos, sólo secundarios respecto a la intención de escribir algo). El único objeto que me urge realizar es una pila de papel cubierta de palabras, o un libro de bolsillo normal (los de pastas duras son pretenciosos y normalmente son libros demasiado grandes para llevarlos en el bolsillo, por lo que han de leerse pretenciosamente, poniéndose en la situación de sentarse en una mecedora fumando una pipa—Ahora Voy a Leer Un Libro—, no en un transcurrir fragmentado, en un ir y venir de la vida y del libro).

Más tarde hablé con Doug y él (por error) me dijo que iba a publicar las obras que recibiera a cambio como parte de su obra de intercambio. Había pensado en hacer una «serie artificial de palabras» a partir del libro que estoy escribiendo o simplemente escoger una página al azar del primer borrador manuscrito (ilegible) del libro. Pero ahora creo que le voy a dar algún tipo de declaración en este sentido:

La «literatura» convencional (definición del diccionario: «la profesión y la producción de un autor»), al contrario que el arte visual convencional (primera definición del diccionario: «habilidad humana de hacer cosas»), no vale nada en sí misma hasta que no es un libro, y cuando es un libro quizá vale dos pavos y está disponible para todo aquel que tenga dos pavos, lo saque de una biblioteca o tenga un amigo que se lo preste. Con el arte se puede comerciar, al igual que con los libros, pero, si intercambio una copia de mi libro por una pintura o una escultura, o incluso por un grabado o copia impresa, el que lo recibiera probablemente se sentirá timado. Mi libro podrá intercambiarse cuando esté publicado—y sólo si lo está—por una reproducción de una obra de arte. La obra de Doug, si existiera como una «edición» de 50, ¿sería una reproducción? Si así fuera, ¿de qué sería una reproducción? Quizá la obra de Doug se pueda intercambiar por un libro impreso en una edición de 50 copias y que «valga», por tanto, 200 pavos en lugar de dos. ¿O acaso mi libro, publicado o no, y la obra de Doug, como ejemplar único o en edición múltiple, «valen» lo que se pueda obtener por ellos? ¿O es que la obra de Doug «vale» lo que se pague por ella, puesto que ese tipo de situación abierta tiene que ver obviamente con el tipo de obra que él está haciendo, y una vez que se le incorporen nuestros in-

tercambios la obra «valdrá» más como la suma de las partes que lo que «valga» cada parte por separado, o aún valdrá 200 pavos o 1.000 dólares o lo que quiera que estas cosas «valgan» en el mercado?

Se está poniendo la cosa desagradable. Evidentemente a Doug no le importa si se trata de un intercambio «equitativo», sólo le interesa que se lleve a cabo. La cuestión no está ni en el valor monetario, ni en el prestigio de la obra de Doug, ni en lo que yo le dé a cambio (me gustaría darle una respuesta específica a esta obra, más que algo que existía antes de que me pidiera el intercambio). La cuestión está en las diferencias entre los medios y en lo manipulables que son.

Es casi de un problema como el del agua con el aceite. ¿Se puede intercambiar arte por literatura? ¿O por coliflores? Los lenguajes como Forma de Arte (visual) y el lenguaje como Forma de Arte (escrito), como, por ejemplo, la literatura, ¿son intercambiables? Si el arte (visual) escrito es una Forma de Arte (visual) viable, ¿cómo la distingues de la literatura? ¿Se diferencian únicamente en que una la realiza un artista y la otra un escritor? Si un artista inventa una historia y la relata en forma de libro, ¿es eso arte? Si un escritor realiza un hermoso cuadro, ¿es eso literatura? Si yo tomo prestada (plagio, que en origen significa raptó) una obra de Joseph Kosuth (*Special Investigation*, 1969/1970), que la ha presentado como Arte (visual) después de tomarla de un libro de acertijos de otro «autor», y la uso en mi libro de «ficción», ¿se convierte de nuevo en literatura? (¿Y era literatura en el libro de acertijos?) ¿No hay, por tanto, más plagio que en el primer acto de tomar prestado de Joseph? ¿Cuál es el precio del rescate? Si pongo mi libro de ficción en una exposición de arte, se trata entonces de un plagio de una obra de Joseph? Una cuestión semejante surgió hace varios años cuando Erle Loram quiso demandar a Roy Lichtenstein por hacer pinturas basadas en los diagramas pedagógicos de Loran sobre Cézanne. No se llegó a ninguna conclusión. ¿Sería diferente si pongo una nota a pie de página que diga «agradezco a Joseph Kosuth que me haya hecho fijarme en este material»? ¿Cambiaría la obra de Joseph el que yo agradeciera su información?

Si todo eso es confuso, considérese lo siguiente. Un conservador de museo ¿es un artista por el hecho de que emplea un grupo de pinturas y esculturas en una exposición temática para demostrar algo él mismo? ¿Es Seth Siegelau un artista cuando formula un nuevo marco dentro del cual los artistas puedan mostrar su obra sin ninguna referencia al tema, a la galería, a la institución o, incluso, al tiempo y al espacio? ¿Es un autor porque su marco de trabajo sean los libros? ¿Soy yo una artista cuando pido a varios artistas que trabajen dentro de una situación dada y después publico los resultados considerándolos como los de un grupo relacionado? ¿Es un artista Bob Barry cuando «presenta» la obra de Ian Wilson dentro de una obra suya, en la cual el proceso de presentación constituye su obra y la obra de Ian sigue siendo la obra de Ian? Si el crí-

tico es un vehículo para el arte, un artista que se convierte él mismo en un vehículo para el arte de otro artista ¿se convierte en un crítico?

¿Es todo únicamente una cuestión de cómo llamarlo? ¿acaso importa? Debe importar cuando Joseph Kosuth, por ejemplo, está haciendo «arte como idea como idea» y no sólo idea como idea, y cuando el grupo Art & Language está haciendo lenguaje *sobre* arte y lo llama arte. Está claro que cómo se le llame importa; ¿es posible que más que lo que es en realidad? Mientras haya «Exposiciones de Arte» y «Libros como Exposiciones de Arte» como algo distinto a «Libros como Literatura» y, mientras se pueda escoger un libro-como-objeto, sin saber ni importar si se le llama arte o literatura, o ficción o ensayo, está claro que importa. Los artistas quieren que se les llame artistas. Los escritores quieren que se les llame escritores. Incluso aunque no importe.

No es el medio lo que cuenta, ni el mensaje, sino cómo se presentan cada uno por separado o juntos, en qué contexto. Y los artistas que afirman estar haciendo no-arte o antiarte deberían tener la bondad de permanecer fuera de las galerías, los museos y las revistas de arte hasta que esos nombres se hayan borrado. Ningún arte, independientemente de su parecido con la vida o la literatura, puede llamarse a sí mismo otra cosa que arte mientras haya sido, es o será mostrado en un contexto artístico.

Los escritores que se declaran tales ¿deberían permanecer en los libros, las revistas y los catálogos? Por lo que al catálogo se refiere, sin embargo, puede haber confusión ahora que hay arte que aparecerá sólo en el catálogo de la exposición. El texto de crítica (no reconocible del todo como tal) que escribí para el catálogo de la exposición *Information* del Museum of Modern Art se colocó en el cuerpo del libro junto a las obras de los artistas y yo aparecí con ellos en el índice. Esto desconcierta, y yo no lo supe hasta que era demasiado tarde. Me gusta bastante que se cree desconcierto, pero no me gusta que se me incluya en el índice como artista. La autoidentidad pública es importante. En privado a uno no le importa. Una de las pocas cosas de las que estoy segura es de que manejo las palabras como escritora. Me gustan en párrafos sucesivos relativamente largos y me gustan las palabras que se refieren a otras palabras. No puedo pensar en ningún artista (visual) que haga esto sin llamarlo arte (lo cual lo convierte en arte), o que lo haga sin referirse a su marco estructural. No, esto no es completamente exacto. Las investigaciones de Kosuth cuando son sobre página (no en letreros de pared), la comunicación oral de Ian Wilson, la entrevista de Lamelas con Duras y el grupo Art & Language y sus amigos, todo ello, prueba que el lenguaje es un medio artístico, pero tiene que estar atrapado firmemente en los confines del contenedor Arte para ser una Forma de Arte. ¿Es la costumbre lo que hace que un artista mantenga su lenguaje dentro de los límites del Arte? ¿O bien la disciplina? ¿Es posible que, una vez que el lenguaje no es llamado arte (o literatura, sea lo que sea ésta), ya no sea significativo? ¿Es significativo como arte principalmente porque al aislarlo como arte, al separar-

lo de la vida, hace a la gente consciente del lenguaje en un contexto inesperado y, por tanto, más poderoso? ¿De la misma forma que la pintura y la escultura se distancian del arte comercial, la decoración y el diseño industrial por ese mismo acto de autosituarse un grado por encima? ¿Están los artistas haciendo su obra significativa como arte debido a su renuencia a participar (y competir) en el ámbito académico-literario más amplio que hace uso del lenguaje? ¿Qué diferencia hay entre «esta frase tiene cinco palabras» y «este todo tiene cinco partes»?

O acaso todo se trata de un dualismo artificial, un dilema artificial que simplemente nos lleva de vuelta a los problemas de si las propias intenciones afectan al mundo o no, y cómo. Si estoy totalmente a favor de un futuro en el que las distinciones se confundan y se borren, ¿por qué, mientras tanto, me preocupa tanto mantener mi identidad pública como escritora? Me gustaría hacerlo principalmente porque mezclar la crítica con el arte diluye aún más el arte. Al mismo tiempo haré cuanto pueda para borrar la distinción entre la escritura y la escritura de arte, quizá finalmente entre el arte y los escritos de arte, y para generar circunstancias en las que estas distinciones se borren. Se trata probablemente de un dilema artificial, pero ¿qué hay en el arte que no sea artificial cuando llegas a él o escribes sobre él.

Todo lo escrito por mí arriba y los derechos de ello pertenecen a Douglas Huebler en intercambio por su obra *Duration Piece n.º 8, Global*; sólo mediante permiso de Douglas Huebler por escrito puede publicarse en el libro de David Lamelas, que también constituye su exposición.

Lucy R. Lippard, Nueva York, 25 de septiembre de 1970.

Gilbert & George:

Oh, Arte, ¿quién eres tú? Eres tan fuerte y poderoso, tan hermoso y conmovedor. Nos haces andar y andar, recorriendo la ciudad a todas horas, entrando y saliendo de nuestra sala del Arte para Todos. Realmente te amamos y realmente te odiamos. ¿Por qué tienes tantas caras y tantas voces? Agudizas la sed que tenemos de ti y después nos fuerzas a correr, a huir de ti y sumergirnos en la vida normal: levantarse, tomar el desayuno, ir al taller y consagrar nuestro espíritu y nuestra energía a la construcción de una puerta o, quizá, de una simple mesa o silla. La vida sería tan apacible, con la embriaguez de la normalidad del trabajo y de los simples placeres de amar y estar ahí el tiempo que dure. Oh, Arte, ¿de dónde vienes?, ¿quién dio a luz a ser tan extraño?, ¿a quién estás destinado? ¿a los débiles de espíritu, a los pobres de corazón, a los que carecen de alma? ¿Eres parte de la red fantástica de la naturaleza o la invención de algún hombre ambicioso? ¿Desciendes de una larga dinastía de artes? Porque todos los artistas nacen de la forma habitual y nunca hemos visto a un artista joven. Hacerse artista ¿es renacer o se trata de una condición vital? Algo que

nos invade lentamente, como el alba, trayendo el don artístico para hacer esas cosas extrañas, abriendo nuevas posibilidades de sentir, de rascar bajo la corteza —comenzando por uno mismo y siguiendo alrededor de uno—, de establecer escalas de valores, de explorar todos los lugares y todos los encuentros, todas las fibras sensibles y todos los sentidos. Y así, Arte, nos conduces a una velocidad increíble, inconscientes de los peligros a los que nos precipitas. Sin embargo, Arte, no hay vuelta atrás, todos los caminos van hacia adelante. Nos alegramos por los buenos ratos que nos ofreces y trabajamos con la esperanza de recoger esas migajas de tu mesa. Si supieras cuánto significa para nosotros, cómo nos transporta de lo más hondo de la tragedia y la desesperación a una hermosa vida de felicidad, al corazón de los buenos momentos. Cuando esto sucede, somos capaces de nuevo de caminar con la cabeza bien alta. Nosotros, los artistas, necesitamos sólo ver una lucecita entre los árboles del bosque para estar contentos y trabajar, para poner de nuevo el engranaje en funcionamiento. Pero no te olvidamos, Arte, continuamos dedicándote en exclusiva nuestro arte de artistas, para tu placer, por amor al Arte. Sinceramente, nos gustaría decirte lo felices que somos de ser tus escultores. Estás en nuestro pensamiento y en lo más profundo de nuestro corazón. Sentimos un deseo ardiente por ti y muchas veces apareces en nuestros sueños. Te hemos vislumbrado a través del mundo abstracto y hemos palpado tu realidad. Una vez creímos verte entre el gentío, vestías un traje beige, con una camisa blanca y una curiosa corbata azul y, aunque estabas muy elegante, tu vestimenta parecía algo ajada. Caminabas solo, con pasos ligeros y un aire muy controlado. Estábamos fascinados por la claridad de tu semblante, la palidez casi incolora de tus ojos y tu pelo rubio ceniza. Nos aproximamos nerviosos a ti y, justo cuando ya estábamos cerca, te perdimos de vista un segundo y ya no te encontramos de nuevo. Nos sentimos tristes y desafortunados y, al mismo tiempo, felices y esperanzados con la idea de haberte visto en realidad. Ahora nos sentimos muy próximos a ti, Arte. Hemos aprendido de ti muchas de las sendas de la vida. En nuestros dibujos, esculturas, piezas vivientes, foto-mensajes, obras escritas o habladas estamos siempre presentes, fijos en tu contemplación. Nunca nos encontrarás trabajando física o nerviosamente, pero, sin embargo, no cesaremos de posar para ti, Arte. Muchas veces nos gustaría saber qué esperas de nosotros; los mensajes que nos envías no son siempre fáciles de entender. Sabemos que no debe de ser demasiado simple, pues es grande tu complejidad y tu sentido infinito. Si a veces no estamos a la altura o no colimamos tus esperanzas, no debes creer que es por falta de seriedad, sino porque somos artistas. Siempre rogamos que nos ayudes, Arte, porque necesitamos mucha fuerza en estos tiempos para ser artistas de por vida únicamente. Sabemos que estás por encima de la gente de nuestro mundo de artistas, pero creemos nuestro deber hablarte de la vulgaridad y la lucha que abunda y te preguntamos si es eso lo normal. ¿Está bien que los artistas sólo sean capaces de trabajar para ti los días en que están nuevos, frescos y decidi-

dos? ¿Por qué no les dejas que te rindan homenaje cada día de su vida, creciendo en fortaleza en tu compañía y llegando a conocerte mejor? Oh, Arte, te pedimos que nos dejes descansar a tu lado. Recientemente, Arte, hemos decidido ponernos la tarea de pintar una gran serie de vistas narrativas que describan cómo te vemos. Esperamos hacerlo y estamos seguros de que realmente serán de tu agrado.

Estar con el Arte es todo lo que pedimos.

¿¡Ja, ja, ja! se dice igual en todas las lenguas? (Byars).

18 de septiembre, Nueva York: Adrian Piper realiza *Catalysis I*, una performance en el tercer vagón del primer tren del grupo D que pasó por la Great Street Station después de las 17:15 h; el día 19 de septiembre en el Marboro Book Store, en la calle 8, entre las 21:00 h y las 22:00 h (véase *infra*, p. 331).

Recorded Activities (Actividades grabadas), Moore College of Art, Filadelfia, 16 de octubre-19 de noviembre de 1970. Organizada por Diane Vanderlip; «texto» de Lucy Lippard; declaraciones u obras de los siguientes artistas: Acconci, Baldessari, Bochner, Findlay, Graham, Hutchinson, Johnson, Kosuth, Levine, Telethon, Nauman, Oppenheim, Snow, Van Saun, Venet, Smithson.

18 octubre, Breen's Bar, San Francisco: se mostró por primera vez *Body Works*, una exposición de vídeo (Acconci, Fox, Nauman, Oppenheim, Sonnier, Wegman), coordinada por el Museum of Conceptual Art y por Willoughby Sharp.

Octubre de 1970: un comunicado de prensa anuncia la inauguración de la «Jean Freeman Gallery», en el n.º 26 oeste de la calle 57 de Nueva York; otros comunicados continúan anunciando espectáculos individuales masculinos y femeninos de «arte procesual» a lo largo del mes de marzo de 1971. Véase p. 315.

Network '70: NETCo., Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver, 7-24 de octubre de 1970: «Una emisión transcontinental por télex» a galerías y museos de Nueva York, Los Ángeles, Tacoma, Seattle, Halifax, North Vancouver, Vancouver. Información de Sensibilidad Visual.

5-6 de octubre, Halifax, Nova Scotia: Halifax Conference organizada por Seth Siegelau en el Nova Scotia College of Art and Design.

Entre los participantes: André, Beuys, Buren, Dibbets, Merz, Morris, NETCo., Serra, Smithson, Snow, Weiner.

Carl André, Solomon Guggenheim Museum, Nueva York, septiembre-octubre de 1970. Catálogo con bibliografía, biografía, poesía del artista y un texto de Diane Waldman.

Software, Jewish Museum, Nueva York, 16 de septiembre-8 de noviembre de 1970. Organizada por Jack Burnham. Textos suyos, de Karl Katz y de Theodor Nelson. Entre los participantes: Acconci, Antin, Baldessari, Barry, Burgy, Denes, Giorno, Goodyear, Haacke, Huebler, Kosuth, Kaprow, Levine, Weiner. Crítica de Bitte Vinklers en *Arts*, septiembre-octubre de 1970; de Dore Ashton en *Studio International*, noviembre.

Paul Pechter, otoño de 1970, *Proposal for Device entitled «Discriminations»* (*Propuestas para un mecanismo titulado «Distinciones»*): este mecanismo está compuesto de muchas obras individuales; la que aquí presentamos está concebida para insertarse en una revista:

Tome 10 páginas de la revista y deles un orden al azar. Ejemplo: para las pp. 23-33, el orden cambia a 26, 31, 29, 27, 24, 23, 32, 28, 33, 30. En el índice póngase de esta manera: «Distinciones» de Paul Pechter... pp. 23-33.

Mecanismo concebido para funcionar como un mecanismo artístico. Hoja de papel: ciento cincuenta de estos mecanismos suman una libra. Hoja de papel: ciento sesenta y siete de estos mecanismos suman una libra. Hoja de papel: ciento veintiséis de estos mecanismos suman una libra.

Billy Apple, VACUUMING (Pasando la aspiradora):

Espacio de delante y de atrás del segundo piso, rellano, escaleras y entrada del edificio situado en el n.º 161 oeste de la calle 23 [Nueva York],
Comienza el 1 de octubre de 1970 un trabajo continuo que aún está en curso.

Bolsas de aspiradora

Jueves, 1 de octubre de 1970, a las 12:44 h
Martes, 20 de octubre de 1970, a las 13:15 h
Lunes, 21 de diciembre de 1970, a las 13:10 h
Domingo, 21 de febrero de 1971, a las 14:49 h
Sábado, 20 de marzo de 1971, a las 12:10 h
Viernes, 2 de abril de 1971, a las 16:39 h
Sábado, 1 de mayo de 1971, a las 13:33 h

Sábado, 5 de junio de 1971, a las 12:07 h
Jueves, 9 de septiembre de 1971, a las 15:32 h
Jueves, 4 de noviembre de 1971, 15:58 h
Sábado, 11 de diciembre de 1971, 17:54 h

Daniel Buren, Bradford Junior College (Massachusetts), 11-29 de octubre de 1970: «Lo que hay que ver son bandas verticales de 8,7 cm de ancho, alternándose blancas y grises, cualquiera que sea el lugar donde estén, su número, su autor...». Artista permanente del 11 al 16 de octubre.

YOU ARE INVITED TO READ THIS AS A GUIDE
TO WHAT CAN BE SEEN

INDICATIONS

MATERIAL.....	8,7 cm wide, color and white vertically striped paper.
PLACES.....	stuck on walls, store-fronts, billboards, outdoors and indoors in New York City.
DIMENSIONS	variable according to the day.
COLOR	arbitrary according to the day.
LOCATION	different every day.
DATES	from October 21, to October 31, 1970.
PERSON RESPONSIBLE	Daniel Buren.

IN ORDER TO SEE

call the following number which will give you all information
at any hour of the day or night :

751 2747

[Véase traducción en página siguiente.]

LE INVITAMOS A LEER ESTO COMO GUÍA
DE LO QUE SE PUEDE VER

INDICACIONES

MATERIAL	bandas verticales de papel de 8,7 cm de ancho, alternándose blancas y de cualquier color.
LUGARES	pegadas en paredes, fachadas de tiendas, paneles de anuncios. tanto en el interior como en el exterior de diversos lugares de Nueva York.
COLOR	arbitrario, según el día.
LOCALIZACIÓN	diferente cada día.
FECHAS	del 21 de octubre al 31 de octubre de 1970.
RESPONSABLE	Daniel Buren.

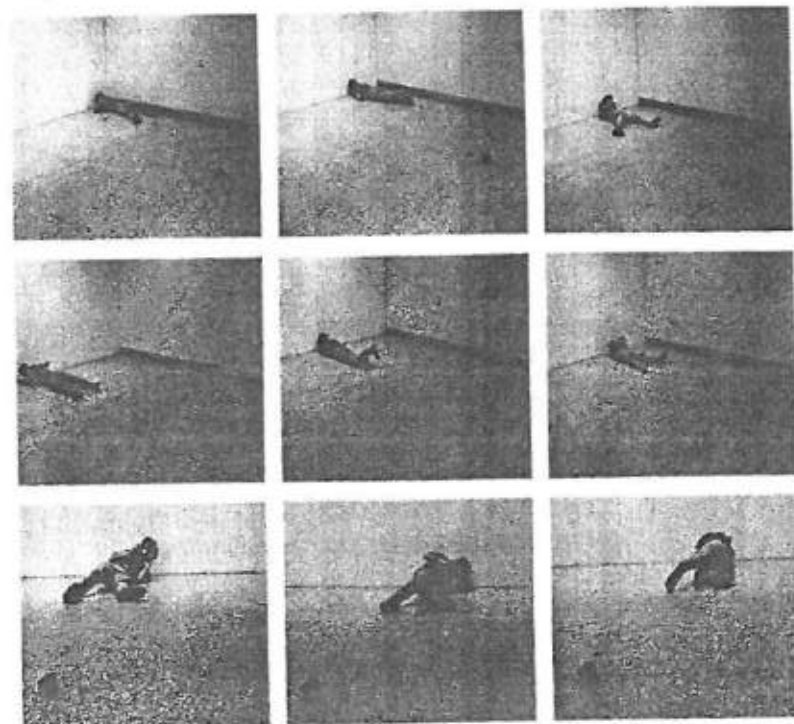
PARA VERLAS

llame al siguiente número para obtener información
a cualquier hora del día o de la noche:
751 2747

Dan Graham: 7 Performances. 16 presentations. *Obverse* (Dan Graham: 7 performances. 16 presentaciones. *Anverso*), Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 8-15 de octubre de 1970; 10-22 de marzo de 1971 (Rep.).

Bruce McLean, *King for a Day plus 99 other pieces incorporating «The Piece a Minute Show» and «The World's Fastest Piece in the World» piece-work thing* (Rey por un día más otras 99 piezas, que incorporan la «Exposición de una obra por minuto» y la cosa/obra-pieza «La pieza más rápida del mundo»), Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, octubre de 1970. Extracto (en *Avalanche*, n.º 2, invierno de 1971, se publicaron las 1.000 obras completas) (Rep.):

109. Major breakthrough (piece) study [Estudio (pieza) de avance importante].
110. Breakthrough 1 [Avance 1].
111. Breakthrough 2 [Avance 2].
112. Breakthrough 3 [Avance 3].
113. Small art (study piece) [Arte pequeño (pieza de estudio)].
114. Small piece (for specific environment) [Pieza pequeña (para un entorno específico)].
115. 10 part installation work for heads (specific) [Instalación (específica) en 10 partes para cabezas].



Dan Graham, *Roll (Rodar)*, 2 películas en súper-8 en bucle, 1970.

Una cámara fija de súper-8 está colocada con la base en el suelo. Tras mirar por el visor para determinar los límites derecho e izquierdo del encuadre, coloco mi cuerpo en la línea (vista a través del visor) del límite derecho del encuadre, con los pies frente al objetivo de la cámara. Empleando una segunda cámara de súper-8 como una extensión de mi ojo, ruedo por el suelo lentamente hacia la línea del límite izquierdo del encuadre, tratando constantemente de orientar el objetivo de mi cámara-ojo para apuntar a la posición de la primera cámara colocada en el suelo. Mis piernas y tronco aparecen en el primer plano de la cámara que sostengo (mi ojo) y observo sus cambios de posición como un *feedback* necesario para conseguir la orientación que deseo (la imagen).

Las dos filmaciones se proyectan en paredes opuestas a la altura de los ojos. Una de las imágenes que ve el espectador es lo que yo veo desde dentro del bucle de *feedback*, que se extiende desde mi cámara/ojo hasta el ajuste muscular (del ojo al cerebro, a los músculos, a la sensación cinética del cambio de posición bajo la influencia de la gravedad) a lo que ve mi ojo, etc. [...], mientras me muevo: un proceso de aprendizaje continuo para conseguir (para estabilizar) la imagen, que es la premisa de la obra. En el otro extremo, la imagen opuesta muestra simultáneamente la imagen de la cámara «objetiva», la cámara fija: el cuerpo del *performer* mostrado desde fuera, como un objeto cruzando el encuadre. Las dos imágenes son el reflejo especular la una de la otra y cada una define simultáneamente el nivel del ojo (y el nivel del suelo) del plano de la otra.



Bruce McLean, *People Who Make Art in Glass Houses* (*Gente que hace arte en invernaderos*), 1970.

116. 25 part installation work for hands (unfinished) [Instalación en 25 partes para manos (inacabada)].
117. Work of the Decade thing [objeto Obra de la Década].
118. Last piece of the decade (1970) [Última pieza de la década].
119. First piece of the Decade [Primera pieza de de la Década].
120. Memory piece [Pieza de memoria].
121. Remember Alan Davie with his Puddle piece [Pieza de recordar a Alan Davie con su charco].
122. Remember Anthony Caro (piece work) [Recuerda a Anthony Caro (trabajo)].
123. Portrait of artists' pub at lunchtime piece [Pieza de retrato de la taberna del artista a la hora de comer].
124. Collector's piece [Pieza de coleccionista].
125. Song and dance action and piece work 4th version [Acción y pieza de canto y danza, 4.^a versión].
126. Eat work [Obra de comer].
127. Laugh work [Obra de reír].

128. Smoke work [Obra de fumar].
129. Wink work [Obra de guiñar en ojo].
130. Talk (piece) [Hablar (pieza)].
131. Fun art work [Obra de arte divertido].
132. Subterranean floataway piece [Pieza de flotación subterránea].
133. Puddle piece. Wet and dry, work [Pieza de charco. Obra en seco y húmedo].
134. 150 ft. Seascape (Largibeg) [Vista marina, 150 pies (Largibeg)].
135. Define a space with you (piece) [Define un espacio contigo (pieza)].
136. Define a space with friends. Piece [Define un espacio con amigos. Pieza].
137. Define a space with sticks, poles anything (stuff) [Define un espacio con palos, postes, cualquier cosa].
138. Getting into the gallery scene. Work [Entrando en la escena de la galería. Obra].
139. Getting out of the Gallery scene piece [Pieza de salir de la escena de la galería].
140. Meeting people piece (friends of the Tate) [Pieza de conocer gente (amigos de los museos)].
141. Mingle work/piece. Multimedia [Obra/pieza de mezcla. Multimedia].
142. Multimedia thing/piece/work [Objeto/obra/pieza multimedia].
143. Revived 25 piece. From way back last month [Pieza 23 revivida. Desde hace mucho el mes pasado].
144. People say I'm the life of the party, work [Obra de La gente dice que soy el alma de la fiesta].
145. Cloudscape, Nos. 1-24 [Huida de nubes n.º 1-24].
146. Shadow pieces (a selection) [Piezas de sombras (selección)].
147. Stepping into reality. Piece [Entrando en la realidad. Pieza].
148. Working my way back to you piece [Pieza de volver a ti].
149. Installation Barnes Pond Area [Instalación en el área del estanque de Barnes].
150. Song/dance/joke/action Piece, work. 5th version [Pieza de canción/baile/chiste/acción, trabajo. 5.^a versión].
- 150a. Piece with yellow chair, feather and Firework (work) [Pieza con carne amarilla, plumas y fuegos artificiales (obra)].
151. Gouache work paper/cut outs, etc., piece [Obra en papel y gouache/figuras recortadas, etc.; pieza].
152. Large studio piece [Pieza para gran estudio].
153. Studio in the country work [Obra para un taller en el campo].
154. The artist and his wife work [Obra de el artista y su mujer].
155. The artist and his model (second version) 1st state [El artista y su modelo (segunda versión), primer estadio].
156. The green cupboard installation piece, for rooms [Instalación del armario verde, para habitaciones].
157. Boy with a dustpan and brush. Art work. Transition (piece) [Chico con un cepillo y un cogedor. Obra de arte. Transición (pieza)].

158. Transition (piece) [Transición (pieza)].
159. Dancing girl piece [Pieza de bailarina].
160. Walking girl piece [Pieza de chica que pasea].
161. Portrait of the artist as a young man piece [Pieza del retrato del artista adolescente].
162. Documentation project piece, 20 photos of walls, archway, st. [Proyecto de documentación, 20 fotos de paredes, arcos, calles].
163. Sand-pile revisited [Retorno al montón de arena].
164. Pond at Barnes Reappraisal, work [Revaluación del estanque de Barnes, obra].
165. Glass on grass piece [Pieza de vidrio sobre hierba].
166. 4 part installation for 2 armchairs 1 sofa 1 room [Instalación en cuatro partes para dos sillones, un sofá y una habitación].
167. Wall/floor piece [Pieza de pared/suelo].
168. Guy Fawkes piece (smoke), etc. [Pieza de Guy Fawkes (humo), etc.].
169. Two part Kickaround [Pataleo en dos partes].
170. Paint in your gutter piece [Pieza de pintar en tu desagüe].
171. Hoax art work for specific audience [Obra de arte de broma para un público específico].
172. 3 part Lakescape for Lake Washington [Escapada del lago en tres partes, para en Lago Washington].
173. 10 part disposable piece Barnes pond area [Pieza disponible en 10 partes, área del estanque de Barnes].
174. 2 hour walk and stand piece (specific location) [Paseo de dos horas y pieza de estar de pie (para lugar específico)].
175. Song kick joke smile laugh, artwork 6th version [Cantar, dar patadas, bromear, sonreír, reír, obra de arte 6.ª versión].
176. Installation for specific part of the body, 1 undearm [Instalación para una parte específica del cuerpo, 1 axila].
177. Installation for specific part of the body, 2 crutch [Instalación para una parte específica del cuerpo, 2 entrepierna].
178. Installation for specific part of the body, 3 mouth [Instalación para una parte específica del cuerpo, 3 boca].
179. Installation for specific part of the body, 4 ear [Instalación para una parte específica del cuerpo, 4 oreja].
180. Installation for specific part of the body, 5 nose [Instalación para una parte específica del cuerpo, 5 nariz].
181. Installation for specific part of the body, 6 arse [Instalación para una parte específica del cuerpo, 6 culo].
182. Installation for specific part of the body, 7 hair (public?) [Instalación para una parte específica del cuerpo, 7 pelo (¿pública?)].
183. Installation for specific part of the body, 8 eyes [Instalación para una parte específica del cuerpo, 8 ojos].

184. Edible art work [Obra de arte comestible].
185. Drinkable art work [Obra de arte bebible].
186. Poem piece (rhyming) [Pieza de poema (que rime)].
187. Super duper star at work. 2nd version [Supermegaestrella en el trabajo. 2.ª versión].
188. Dance piece for Ballrooms (spotlights) [Pieza de baile para salas de baile (focos)].
189. Instruction piece for Ballrooms (RF forwards and across in PP) [Pieza de instrucciones para salas de baile: RF hacia y a través en PP].
190. Participation piece [Pieza de participación].
191. Latest offering piece, art work [Pieza de la última oferta, obra de arte].
192. McLean in de boys' Gim [McLean en el gimnasio de chicos].
193. Touch piece, grip grope grab, art work [Pieza de tocar, obra de arte de asir, agarrar, andar a tientas].
194. An evergreen memory piece. Art work [Una pieza de memoria perenne. Obra de arte].
195. «There Grassy Places» art work [Obra de arte «There Grassy Places»].
196. Erotic porno piece, art work [Pieza porno-erótica, obra de arte].
197. Hopscotch (Anthony Caro) executed (art work) [Rayuela (Anthony Caro) recorrida hasta el final (obra de arte)].
198. Etching (a day in the life of an etcher) piece [Pieza de aguafuerte (un día en la vida de un aguafuertista)].
199. Acquisition piece, thing [Pieza de adquisición, objeto].
200. Song/dance joke laugh cough. Art piece/work, etc. 7th version [Cantar/bailar, bromear, reír, toser. Obra/pieza de arte, etc. 7.ª versión].
201. Fresh look at the last 200 pieces (piece) [Una mirada nueva a las últimas 200 piezas (pieza)].
202. Think piece [Pieza de pensar].
203. Installation for super duper markets (work) [Instalación para supermegamercados (obra)].
204. Retrospective art piece [Pieza de arte retrospectivo].
205. Art as object (work) [El arte como objeto (trabajo)].
206. Climb every mountain (piece) [Escala todas las montañas (pieza)].
207. Walk every highway (piece) [Recorre todas las autopistas (pieza)].
208. Climb every rainbow (piece) [Escala todos los arcoiris (pieza)].
209. Mickey Mouse cultpiece [Pieza de culto Mickey Mouse].
210. Jimmy Young (edible piece) [Jimmy Young (pieza comestible)].
211. My love sculpture grows where my Rosemary goes (piece) [Mi escultura de amor crece donde va mi Rosemary (pieza)].
212. Heavy rock/jazz (sound installation work) [Rock/jazz duro (instalación sonora)].
213. Moving around the Tate (art work) [Moviéndose por la Tate (obra de arte)].
214. Everybody's talking about it (oral piece) [Todo el mundo habla de ello (pieza oral)].
215. Dig your garden (work) [Excava el jardín (trabajo)].

216. Mow your lawn (work) [Corta el césped (trabajo)].
217. Cut your grass (work) [Corta la hierba (trabajo)].
218. Edge your lawn (work) [Bordea el césped (trabajo)].
219. Dig that crazy rhythm, piece [Disfruta de ese ritmo loco, pieza].
220. The artist as a baker (work) [El artista como panadero (pieza)].
221. The artist as a bricklayer (work) [El artista como albañil (pieza)].
222. The artist as an artist (piece) [El artista como artista (pieza)].

McLean, Bruce, «Not Even Crimble-Crumble», *Studio International*, octubre de 1970.

NETCo, *North American Time Zone Photo-V.S.I. Simultaneity*, October 18, 1970, West Vancouver (British Columbia), West Coast Publishing Ltd. Carpeta con 18 fotos sobre 14 temas (el tiempo, el desnudo, la naturaleza muerta, escapar de la ciudad, la tierra, el aire, el fuego, el agua, el norte, el sur, el este y el oeste, la sombra, autorretrato) fotografiados simultáneamente en los siguientes lugares: Vancouver, Edmonton, Winnipeg, London (Ont.), Halifax, Mt. Carmel (Newfoundland), cada uno de los cuales se encuentra en una zona horaria distinta (PDT, MDT, EDT, ADT, NDT). Mensaje de los presidentes, Ingrid e Iain Baxter (Rep.).



1924-001



1924-001

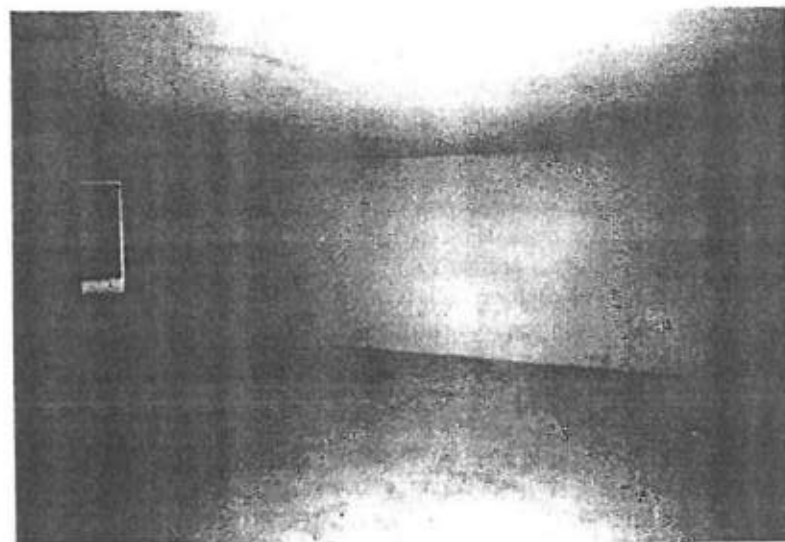


1924-001



1924-001

1924-001



Michael Asher, un proyecto de ambiente, Pomona College, febrero de 1970.

Cameron, Eric, «Drawing Lines in the Desert: A Study of North America Art» y Munger, Barbara, «Michael Asher: An Environmental Project» (Michael Asher: un proyecto de ambiente), *Studio International*, octubre de 1970 (Rep.):

Un área grande y de forma irregular con la apariencia de ser dos habitaciones anejas; las habitaciones, una mucho más grande que la otra, tienen forma de triángulos rectos, y convergen y desembocan una en la otra en su punto más estrecho, dando inicio a un corto pasaje que conecta las dos. Cada pared y cada ángulo de una habitación se corresponde con una pared paralela y un ángulo de la otra habitación; ambas se encuentran en una posición que son el reverso la una de la otra. Esta arquitectura interior es el proyecto de Michael Asher que se construyó en febrero de 1970 a lo largo de un mes. Se trataba de una de las exposiciones individuales organizadas por Hal Glicksman para la Pomona College Art Gallery [...].

El sonido del tráfico y el de la gente que pasa por delante de la galería —las vibraciones del día que varían minuto a minuto, hora a hora—, todo, forma parte del proyecto. Al estar expuesta a las condiciones exteriores, la primera habitación, la más pequeña, transmite sonidos a través del pasadizo a la habitación de atrás. Se amplifican al atravesar la primera habitación y se intensifican aún más al entrar en la segunda habitación, la más grande. Los sonidos de alta frecuencia se intensifican enormemente hasta un grado en que son más altos en la habitación de atrás que en el lugar de origen. Se considera que el sonido es

acústicamente fino (en vez de acústicamente grueso) en las áreas donde es más reverberante, en el pasadizo y en la pared de atrás. Por ejemplo, una zona visualmente oscura parece más densa, más pesada, que una zona luminosa; una habitación mal iluminada parece casi impenetrable cuando se entra en ella a tientas. De igual modo, las áreas acústicamente gruesas parecen más densas puesto que absorben más ruido, mientras que las zonas acústicamente finas parecen actuar como un vacío que atrae e intensifica los sonidos. Estas zonas finas y gruesas forman un modelo espacial que se percibe al experimentarlo.

La luz llena y satura la primera habitación (la pequeña) que, a su vez, envía mucha menos luz a la segunda. Todas las superficies interiores, excepto la pared interior del fondo, están expuestas a una sutil gradación de luz, de luminoso a oscuro, volviéndose cada vez más oscuro hacia la pared del fondo. Resplandeciendo suavemente, la propia pared del fondo refleja la mayor cantidad de luz.

La luz que entra en el proyecto variará según la posición del sol. Puesto que el proyecto está abierto las 24 horas del día, entra tanto la luz nocturna como la diurna. Por la noche, la luna es la fuente principal de iluminación para las dos habitaciones. Sin embargo, las sombras en las paredes de la primera habitación se suavizan por la fusión de otras dos fuentes de luz: una luz de 75 W cubierta con una lámina de plexiglás clara y azul con dos difusores en medio (dirigidos hacia el techo de la entrada), y las luces de la calle. En consecuencia, con la luz nocturna del proyecto, se mezcla una coloración azul oscura [...].

Se crea y define un fenómeno espacial por medio de la luz y el sonido como objetos de percepción, más que por medio de los elementos arquitectónicos que limitan el espacio interior: las paredes, el techo y el suelo. La luz proporciona al espacio un color amarillento brillante durante el día y azul intenso por la noche.

El sonido es el responsable de las zonas de acústica gruesa o fina dentro del espacio, las cuales, aunque no se vean, se pueden sentir cuando se atraviesan. Todas las superficies parecen disolverse, inundadas por el espacio. Evitan que se detecte su localización. Por ejemplo, el techo es tan ambiguo que pocos advierten su altura real (1,93 m); es tan bajo que se podría tocar levantando el brazo. Como el espacio existe independientemente de la arquitectura, se convierte en un espacio sin límites extendiéndose hacia el infinito.

Statements, n.º 2, noviembre de 1970. Colaboran: Pilkington, Richings, Willismore, Rushton, Dove.

Concept-Théorie, Galerie Deniel Templon, París, 3-21 de noviembre.

Christo, Barry Flanagan, CAYC, Buenos Aires. Catálogo en una carpeta que contiene biografías, textos de Flanagan y de Jorge Glusberg. En inglés y español.

24 de noviembre de 1970, Kunstakademie, Düsseldorf: *Isolation Unit (Unidad de aislamiento)* ejecutada por Joseph Beuys y Terry Fox, «después de pasar cuatro horas juntos sin nadie más en el sótano de la escuela». Una grabación fonográfica de los últimos 13 minutos forma parte del catálogo de la exposición *Fox, Fish, Kos* (véase p. 313).

MacKintosh, Alastair, «Beuys in Edinburgh», *Art and Artists*, noviembre de 1970.

Identifications, una exposición organizada por Gerry Schum para Sudwestfunk, Alemania. Artistas: Anselmo, Beuys, Boetti, Calzolari, de Dominicis, Dibbets, Gilbert & George, Merz, Rückriem, Ruthenbeck, Weiner, Zorio.

Noviembre, Sidney, Australia: Peter Kennedy, Tim Johnson, Mike Parr fundan Inhubodress, una galería-cooperativa de artistas. Entre las primeras exposiciones se incluyeron la obra sonora de Kennedy *But the Fierce Blackman*, la de Johnson *Installation as Conceptual Theme*, y la de Parr, *Word Situations*.

E = mc², ¿qué más? (Byars).

Eleanor Antin, Four New York Women, mostrada en el hotel Chelsea de Nueva York, noviembre de 1970. Biografías de objetos, de las cuales sólo se incluyen los textos; cuando se expone la obra consiste en objetos solos, en fotografías y textos, o en textos solos, dependiendo de las circunstancias:

Naomi Dash: Ruth Moss solía vivir en una vieja casa en Cornelia Street.

Todavía existían cobertizos de esclavos pudriéndose en el patio trasero. Cada vez que oía los coches de bomberos (normalmente en mitad de la noche), agarraba a Rasputín con una mano, su caja del dinero con la otra y, vestida aún con el camisón, se precipitaba escaleras abajo por los cinco pisos hasta llegar a la calle.

Margaret Mead: Es una gran optimista. Una vez se vendó los ojos con un pañuelo y durante una semana anduvo alrededor de la casa tanteando con un bastón. Después declaró que estar ciega no era tan malo. Uno se acostumbra.

Yvonne Rainer: Rochelle dijo que Yvonne era regordeta y pechugona en los viejos tiempos. Ella y Al solían gritarse y lanzarse cosas como Anna Magnani. Ella procedía de una familia de anarquistas italianos. Carlo Tresca era un pariente. Otro tío asistió a una reunión nazi en Yorkville y se enfureció de tal modo que le dio un ataque al corazón y murió.

Carolee Schneemann: Carolee le dijo a Rochelle que ella siempre cogía lo que quería de los grandes almacenes y nunca la habían pillado. La primera vez que lo intentó Rochelle fue detenida en la puerta de los almacenes Bloomingdales, pero exclamó: «¡Cómo se atreve Ud. a tocarme, alemán. Mi marido es profesor de Universidad!».

APG (Artist Placement Group), «INN, O», *Studio International*, noviembre de 1970. Revista-collage con información impresa procedente de varias fuentes.

David Askevold: Videotape, film and amplified tuning fork installations, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 16-30 de noviembre.

Hanne Darboven. *Art and Project Bulletin* 28. 10 de noviembre-11 de diciembre de 1970:

00/366 - 1.

99/365 - 100. En la exposición: 100 Libro 00-99.

Gerald Ferguson: *Provincial Illustration*, Art Gallery, Dalhousie University, Halifax, Nova Scotia, 17 de noviembre-17 de diciembre de 1970.

Sol LeWitt, Pasadena Art Museum, 17 de noviembre de 1970-3 de enero de 1971:

El dibujante y la pared entran en diálogo. El dibujante se aburre pero más tarde, a través de esta actividad sin sentido, encuentra paz o tristeza. Las líneas en la pared son el residuo de este proceso. Cada línea es tan importante como las demás. Todas se convierten en una sola cosa. El que observa las líneas sólo ve líneas en la pared. No tienen sentido. Eso es el arte (del catálogo de Pasadena).

El artista concibe y planifica el dibujo de pared. Éste es realizado por dibujantes. (El artista puede actuar como su propio dibujante.) El plan, escrito, hablado o dibujado, lo interpreta el dibujante.

Hay decisiones que toma el dibujante, dentro del plan, como parte del plan. Aunque se den las mismas instrucciones, cada persona, al ser única, puede llevarlas a cabo de forma diferente. Las entenderá de manera diferente.

El artista debe permitir diversas interpretaciones de su plan. El dibujante percibe el plan del artista y, después, lo reordena según su propia experiencia y comprensión.

Las contribuciones del dibujante no puede preverlas el artista, incluso si él, el artista, es el dibujante. Aun en el caso de que un dibujante siguiera dos veces el mismo plan, resultarían dos obras de arte diferentes. Nadie puede hacer dos veces la misma cosa.



Sol LeWitt, *Wall Drawing, Lines not Touching* (Dibujo de pared: líneas que no se tocan), ampliación de un dibujo a lápiz sobre pared en el n.º 138 de Prince Street, Nueva York, 1971.

El artista y el dibujante se convierten en colaboradores para realizar el arte.

Cada persona dibuja una línea de manera distinta y entiende las palabras de manera distinta.

Ni las líneas ni las palabras son ideas. Son los medios por los que se transmiten las ideas.

El dibujo de pared es el arte del artista, con la condición de que no se haya violado el plan. Si ha sido así, el dibujante se convierte entonces en el artista y el dibujo será su obra de arte, pero de un arte que es una parodia de la idea original.

El dibujante puede cometer errores al seguir el plan sin llegar a comprometerlo. Todos los dibujos de pared contienen errores. Éstos son parte de la obra.

El plan existe como una idea, pero necesita que se le dé su forma óptima. Las ideas solas de los dibujos murales son contradicciones de la idea de los dibujos murales.

Los planes explícitos deben acompañar al dibujo mural acabado. Tienen mucha importancia (de *Art Now*, vol. 3, n.º 2, 1971).

Lines, not short, not straight, crossing and touching, drawn at random, using four colors (yellow, black, red and blue), uniformly dispersed with maximum density covering the entire surface of the wall (Líneas, ni cortas ni derechas, que se cruzan y tocan, dibujadas al azar, empleando cuatro colores -amarillo, negro, rojo y azul- extendidos uniformemente con la máxima densidad cubriendo toda la superficie de la pared), plan para el dibujo mural de LeWitt en la Guggenheim International Exhibition (1971), ejecutado por David Schulman, cuyas notas sobre el proceso se citan a continuación:

Comencé el día 26 de enero sin tener ni idea de cuánto tiempo tardaría en alcanzar el punto de máxima densidad (un punto muy ambiguo). Me pagaban 3 dólares la hora e intentaba que mis necesidades financieras no influyeran en la cantidad de tiempo que trabajaba [...]. Después de tres días trabajando sin el menor indicio de densidad estaba exhausto.

Como sólo tenía un lápiz mecánico, se me acumulaba al cansancio incluso la energía que gastaba en cambiar las minas [...]. Me esforcé en hacer las líneas más deprisa, al tiempo que intentaba hacerlas ni cortas, ni rectas y tocándose y cruzándose lo más al azar posible. Decidí usar los colores de uno en uno hasta que, con cada uno, alcanzara el punto que me pareciera la cuarta parte de la «Máxima Densidad» [...]. Los signos de incomodidad se convirtieron en un reloj inconsciente que determinaba cuándo debía parar y apartarme del dibujo. Subir a la rampa para ver el dibujo a distancia proporcionaba un alivio momentáneo al esfuerzo físico. Desde lejos cada color hacía el efecto de un enjambre que lentamente intentara abrirse camino a lo largo de una parte de la pared [...]. El dibujo, en cierto modo, era paradójico. La densidad uniforme y la dispersión de las líneas producía un efecto muy sistemático. Una vez determinadas las dificultades particulares de cada color, fui pensando cada vez menos en las líneas ya dibujadas hasta que dejé completamente de pensar en ellas. Haciendo el dibujo advertí que relajar mi cuerpo totalmente era sólo una de las maneras de alcanzar un nivel más profundo de concentración. Otra residía en hacer el dibujo despreocupadamente. Mantener mi cuerpo totalmente activo de una forma casi involuntaria, en cierto sentido, relajaba mi mente. Cuando se relajaba mi mente, los pensamientos fluían a un paso más ligero y suave.

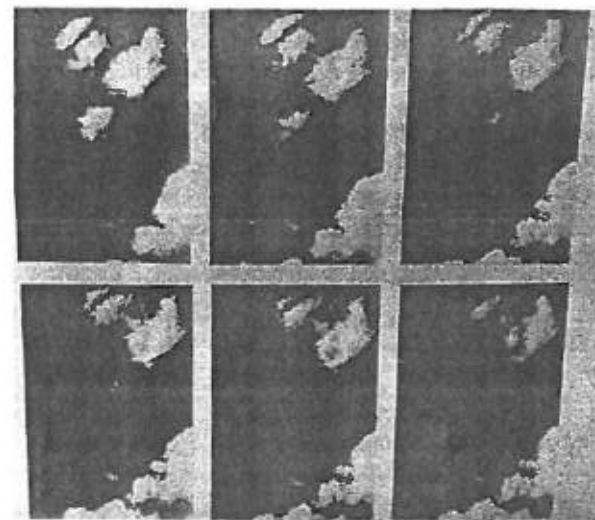
John Latham: Least Event, One Second Drawing, Blind Work, 24 Second Painting, Lisson Gallery, Londres, 11 de noviembre-6 de diciembre de 1970. Documentación sobre obras presentes y pasadas. Texto completo de la invitación a la exposición:

«John Latham/La Lisson Gallery no existe desde hace 100 años/Escultura de tiempo/ENTRADA PARA UNO.»

«Durante la tercera semana de la exposición la galería estará en otros lugares distintos a Bell Street, por periodos cortos, probablemente no mucho más de un minuto en cada sitio, y la muestra se grabará en vídeo o película. Es probable que se escojan las horas y lugares indicados más abajo: consultar a Lisson 262-1539.» Lista de lugares: The Insect House en el Regent's Park, la Tate Gallery, el edificio de la Bolsa, Fiona's Shoe, Junk Farm en Winkfield, el interior de la Enciclopedia Británica. Véase también «Least Event as a habit... how basic is physics?», *Studio International*, diciembre de 1970.

Ulrich Rückriem: Steine und Eisen, Museum Haus Lange, Krefeld, 15 noviembre de 1970-10 enero de 1971. Texto de Paul Wember, bibliografía.

Lawrence Weiner: Beached, Fernsehalerie Gerry Schum, Baden-Baden, 30 de noviembre de 1970. «El 16 de agosto de 1970, Lawrence Weiner construyó en Holanda cinco ejemplos de Beached.»



Peter Hutchinson, *Dissolving Clouds (Nubes que se disuelven)*, Aspen (Colorado), 1970.

Dicen que, mediante la técnica de Hacha yoga de intensa concentración y la energía pránica, se pueden disolver las nubes. Yo lo intenté con la nube de las fotografías (marcada con un cuadrado). Esto es lo que ocurrió. «Esta obra sucede casi en su totalidad en la mente.»

Ian Wilson. *Art and Project Bulletin* 30, 30 de noviembre de 1970 (completamente en blanco).

Nemser, Cindy, «An Interview with Stephen Kaltenbach», *Artforum*, noviembre de 1970.

«Willoughby Sharp Interviews Jack Burnham» (Willoughby Sharp entrevista a Jack Burnham), *Arts*, noviembre de 1970:

WS: ¿Así que usted piensa que el arte está en un callejón sin salida?

JB: Sí, en lo que se refiere a romper reglas [...].

WS: ¿Ve al arte disolviéndose en la nada en un futuro próximo?

JB: No, se está disolviendo en la comprensión. La primera razón por la que existe el arte es porque es un misterio.

Antin, David, «Lead Kindly Blight», *Art News*, noviembre de 1970.

Develing, Enno, «Sculpture as Place», *Art and Artists*, noviembre de 1970.

Harrison, Charles, «A Very Abstract Context», *Studio International*, noviembre de 1970.

2.972.453, CAYC, Buenos Aires, noviembre de 1970. Organizada por Lucy R. Lippard como una continuación extraoficial de las exposiciones 557.087 de Seattle (1969) y 955.000 de Vancouver (1970). Ninguno de los artistas estaba en las exposiciones anteriores; catálogo en 43 fichas de 10 x 15 cm mal impreso por el CAYC, que hizo caso omiso de los deseos de los artistas y los organizadores; en inglés y español; con un texto de Lucy R. Lippard y una nota de Jorge Glusberg. Artistas: Antin, Armajani, Askevold, Brouwn, Burgin, Calzolari, Celender, Collins, Cook, Gilbert & George, Haber, Jarden. A continuación se incluyen algunas obras de la exposición:

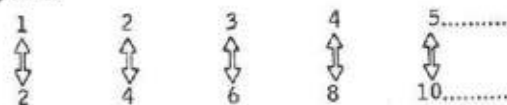
Calzolari:

- 1 e 2 giorno come gli orienti sono due
- 3 El día de Picaro
- Cuarto día como 4 largos meses de ausencia
- 5 Contra naturam
- 6.º día de realidad
- 7-séptimo-con usura-contra naturam

Siah Armajani. Un número entre 2 y 3, *computer*, 1970:

Un número entre dos números o hay infinitos números entre cualquier par de números. La infinidad de todos los números es tan grande como la infinidad de los números pares.

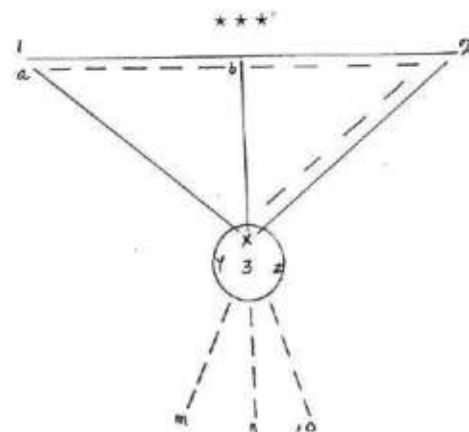
O hay tantos puntos en una línea de 1 cm como en el universo entero. Una clase infinita tiene la única propiedad de que el todo no es más grande que algunas de sus partes.



O lo que es obvio para lo finito es falso para lo infinito.

Tres obras de David Askevold:

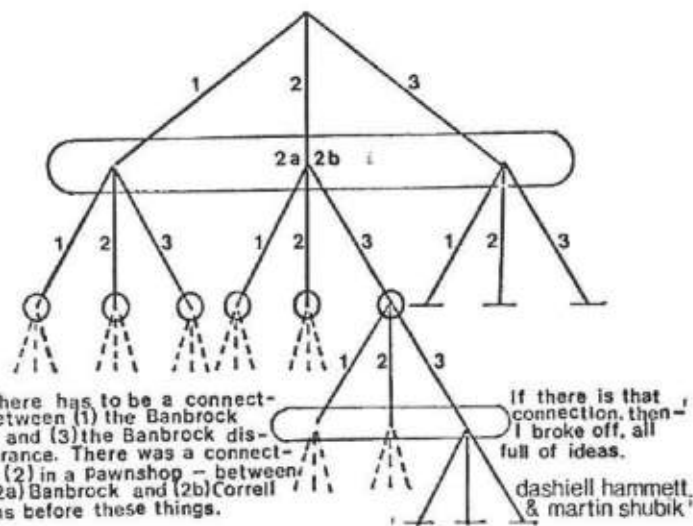
Pongamos tres alternativas A, B y C, y tres personas, 1, 2 y 3. Supóngase que la persona 1 prefiere la alternativa A a la B y la alternativa B a la C (por tanto, la alternativa A a la C), la persona 2 prefiere la alternativa B a la C y la alternativa C a la A (por tanto, la alternativa B a la A), y la persona 3 prefiere la alternativa C a la A y la alternativa A a la B (por tanto, la alternativa C a la B). Así pues, hay una mayoría que prefiere la alternativa A a la B y una mayoría que prefiere la alternativa B a la C. Pero, de hecho, una mayoría de la comunidad prefiere la alternativa C a la A.



1. Hall remembered that officer Willis had gone through Piedmont earlier in the evening —a. just a few minutes before the disease broke out —b. He had gone through without stopping 2. and had gone bed later —c. connection? —y. he wondered —x. there might be.
3. Certainly, he could see many similarities —m. Willis had an ulcer, —n. had taken aspirin and —o. had, eventually, committed suicide.

David Askevold,
1970.

David Askevold, 1970. [Texto: 1. Hall recordaba que el oficial Willis había atravesado Piedmont a primera hora de la noche —a. justo unos minutos de que se declarara la enfermedad —b. Había atravesado sin detenerse 2. y había enloquecido más tarde —x. ¿conexión? —y se decía —z. podía haber. 3. Ciertamente, podía ver muchas similitudes —m. Willis tenía una úlcera, —n. había tomado una aspirina y —o. finalmente se había suicidado].



David Askevold. 1970.

David Askevold, 1970. [Texto: Pero tenía que haber una conexión entre (1) la muerte de Banbrock y (3) la desaparición de Banbrock. Había una conexión (2) en una casa de empeños entre las acciones de 2a) Banbrock y 2b) las correlaciones entre estas cosas. Si existe esa conexión, acabé, totalmente lleno de ideas. dashiell hammett & martin shubik].

Robert Barry, Galleria Sperone, Turín; Galleria San Fedele, Milán; Art and Project, Amsterdam (10 de abril de 1970); Yvonne Lambert, París; Paul Maenz, Colonia (diciembre-abril de 1971):

Algunos lugares a los que podemos venir y durante un rato «ser libres para pensar sobre hacia dónde nos dirigimos» (Marcuse).

Buren, Daniel, *Limites/Critiques*, Yvon Lambert, París, diciembre de 1970. Folleto e ilustraciones a color.

Cook, Christopher C., *A Poem System*, Andover (Massachusetts), diciembre de 1970. 114 fichas de 7,5 x 13 cm.

Graham, Dan, *Performance 1*, John Gibson, Nueva York, 1970. «Performance 1» se presentó en vivo en la Universidad de Nueva York el 14 de diciembre de 1970. El folleto contiene varias obras y comentarios, así como cuatro artículos sobre la «diversión» (y como diversión).

Haber, Ira Joel, *Films*, n.º 1, diciembre de 1970. «Una lista de algunas de mis películas favoritas (1947-1970) y de los cines de Nueva York donde se estrenaron.»

Alain Kirili, *Côtes de Finlande*, Galerie de la Salle, Vence, 19 diciembre-10 enero de 1971. Texto en francés y en inglés.

LeWitt, Sol, «Ruth Vollmer: Mathematical Forms», *Studio International*, diciembre de 1970.

Sanéjouand, *Plans d'organisations d'espaces (Planes de organización de espacios)*, Galerie Mathias Fels, París, 3 de diciembre de 1970-10 de enero de 1971.

Lawrence Weiner, Galleria Sperone, Turin, 14 de diciembre de 1970:

1. over the edge (por encima del borde)
2. around the bend (alrededor de la curva)
3. beside itself (al lado de sí mismo)
4. under the line (por debajo de la línea)
5. over the hill (más allá de la colina)
6. beside the point (al lado del punto)

¿Dijo que sí antes de que yo preguntara? (Byars).

1 de diciembre de 1970, París: Ian Wilson presenta su obra («Oral Communication») en el Café de la Monnaie; también el día 12 de diciembre en el Albergo Rosa, Milán. Organizado por Michel Claura. Tucker, Marcia, «PheNAUMANology», *Artforum*, diciembre de 1970. Bruce Nauman, obra y notas, principios de 1970:

Pieza de danza

Se debe contratar a un bailarín para que realice cada día de la exposición, aproximadamente a la misma hora, durante 20 ó 40 minutos, el siguiente ejercicio. El bailarín entrará en la gran sala de la galería vestido simplemente con ropa de calle o de ejercicio. Los vigilantes despejarán la sala, permitiendo a la gente que mire sólo desde las puertas. El bailarín, mirando hacia adelante, evitando el contacto con el público, con las manos enlazadas detrás del cuello y los codos hacia delante, camina por la habitación ligeramente agachado, como si el techo estuviera un poco más bajo de su altura normal, colocando un pie delante del otro, el talón tocando los dedos, muy lento y cauteloso.

Es necesario contar con un bailarín o con algún profesional anónimo.

Transcurrido ese tiempo, el bailarín se va y los vigilantes permiten entrar de nuevo a la gente en la sala.

Si no es posible financiar un bailarín para todo el tiempo que dure la exposición, bastará con una semana, pero no menos.

Mis cinco páginas del libro [el catálogo de la exposición] serán fotografías publicitarias del bailarín contratado para realizar mi obra, poniendo su nombre.

Una manipulación de la información que trata más de cómo percibimos que de lo que percibimos.

Una manipulación del mecanismo funcional (o en funcionamiento) de una persona (organismo) (sistema).

Falta de entrada de información (privación sensorial): interrupción de los sistemas responsables. ¿Alucina bajo estas circunstancias? Si es así, ¿se trata de un intento de completar un trayecto (o ejemplo) (o mecanismo).

Fragmentos de información «sugada» más que claramente contradictoria, es decir, tipos de información que vienen de, y van a, un mecanismo de respuesta inconexo. Unas líneas curvas pueden estar muy próximas o muy alejadas. Estas líneas nunca se encuentran ni son nunca paralelas. Su proximidad parece más interesante que su lejanía. ¿Su lejanía: el Surrealismo?

La Retinada como una Forma de Arte

actividades
fenómenos

Manipulación sensorial

ampliación

privación

Sobrecarga sensorial (fatiga)

Negación o confusión de una invocación formal del mecanismo de defensa psicológico (voluntario o involuntario). Examen de la respuesta física y psicológica a situaciones simples, o incluso simplificadas en exceso, que pueden producir fenómenos claramente experimentables (los fenómenos y la experiencia son los mismos o indiferenciables).

Registrar fenómenos

Presentación del registro de fenómenos como algo opuesto al estímulo de los fenómenos. Manipulación u observación del ser en situaciones extremas o controladas.

- Observación de las manipulaciones.
- Manipulación de las observaciones.
- Acumulación de información.
- Dispersión (o distribución) de la información.

Graham, Dan (ed.), *Aspen*, diciembre de 1970-enero de 1971. Incluye colaboraciones de Graham, LaMonte Young, Steve Reich, Yvonne Rainer, Ruscha, Antin, Serra, MacLow, Oppenheim, Smithson, Morris, Jo Baer.

Millet, Catherine, «Bernar Venet: La Fonction Didactique de l'art conceptuel», *Art International*, diciembre de 1970.

1971

LIBROS

Ackerman, Cara, «Post-Esthetic Art», texto no publicado escrito para el programa de estudios del Whitney Museum y el Vassar College, 1970-1971.

Aue, Walter, *P.C.A.: Projects, Concepte, und Aktionen*, Colonia, DuMont Schauberg, 1971, amplia colección, con las páginas sin numerar, de reimpresiones y reproducciones, principalmente europeas y alemanas; con un breve texto.

Barry, Robert, *One Billion Dots 1969*, Sperone, Turín, 1971, edición de un ejemplar único, 25 volúmenes.

—, *30 Pieces as of 14 June 1971*, Gerd de Vries asociado con Paul Maenz, Colonia, 1971.

Mel Bochner, Milán, Editore Toselli, 1971.

Bowles, Gerry G. y Russell, Tony (eds.), *This Book is a Movie*, Nueva York, Dell (Delta), 1971. Antología que incluye, entre otros, a Acconci, Arakawa, Barry, Bochner, LeWitt, Lippard, Weiner.

Broun, Stanley, *1000 this-way-broun problems for computer IBM. 360 Model 95*, Gebr. König, Colonia-Nueva York, 1971. Dibujos reunidos los días 25 y 26 de febrero en la plaza Dam de Amsterdam, realizados mediante las direcciones que los transeúntes daban a Broun. «¿Me he convertido en una dirección?» (S. B.).

—, *Steps*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 18 de marzo-18 de abril de 1971.

— *Steps* (IX-100X), Gallery MTL, Bruselas, 1971.

Burgy, Donald, *Contexts, Completions, Ideas* (*Ideas para completar contextos*), CAYC, Buenos Aires, 1971 (en español y en inglés). Se publicó una edición revisada: *Contexts, Completions, Ideas*, Schuring Galerie, Krefeld, 1971.

Burn, Ian y Ramsdem, Mel, *Unlimited Edition: subscription (per annum)*, Nueva York, 1971. Grabación de sus obras desde 1964; continuará.

Burnham, Jack, *The structure of Art*, Nueva York, George Braziller, 1971.

Jan Dibbets. *Art and Project Bulletin* 36. «Una pared blanca: 12 fotografías numeradas tomadas con diferentes tiempos de exposición» (Rep.).

En 1963 Dibbets tenía colocada en su buzón en Amsterdam una tarjeta que decía: «Jan Dibbets. Desmaterializador». En los años 1970 y 1971 se concentró cada vez más en las películas, las diapositivas y la luz: «Esa desmaterialización de la que está usted hablando será para mí (en contraste con otros artistas) cada vez más visual» (carta a Lucy R. Lippard, septiembre de 1971).

Ferguson, Gerald, *The Standard Corpus of Present Day English Language Usage*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1971. Dispuesto según tamaño de las palabras y dentro de cada tamaño por orden alfabético Extracto:

KERYGMA KESTNER KETCHES KETCHUP KETOSIS KEYHOLE
KEYNOTE KEZZIAH KICKING KICKOFF KIDDING KIDNEYS KIEFFER
KIKIYUS KILHOUR KILLERS KILLING KILOTON KIMBALL KIMNELL
KIMPTON KINDEST KINDLED KINDRED KINETIC KINGDOM KINGPIN
KINSELL KINSHIP KIPLING KISSING KITCHEN KITCHIN KITTENS
KITTLER KIWANIS KLAUBER KLEENEX KLEIBER KLINICO KNEECAP
KNEELED KNIGHTS KNITTED KNOCKED KNOTTED KNOWETH
KNOWING KNUCKLE KOEHLER KOFANES KOLKHOZ KOMLEVA
KONISHI KOONING KOREANS KOSHARE KRAEMER KRASNIK
KREMLIN KRISHNA KROGERS KYO-ZAN LABELED LABORED
LABORER LABOTHE LACKEYS LACKING LACQUER LACTATE
LADGHAM LAGOONS LAMBERT LAMBETH LAMMING LAMPOON
LANCERT LANDING LANGUID LANTERN LAO-TSE LAOTIAN LAPLACE
LAPPETS LAPPING LARAMIE LARCENY LARGELY LARGEST
LARIMER LARKINS LASHING LASTING LASWICK LATCHED LATCHES
LATERAL LATERAN LATTICE LAUCHLI LAUGHED LAUNDRY
LAURELS LAURITZ LAWFORD LAWLESS LAWSUIT LAWYERS LAXNESS
LAYERED LAYETTE LAYOFFS LAZARUS LAZZERI LB-PLUS LEACHES
LEADERS LEADING LEAFLET LEAGUES LEAGUER LEAGUES

LEAKAGE LEAN-TO LEANING LEAPING LEARNED LEASHES LEASING
LEASURE LEATHER LEAVING LEAVITT LECTURE LEDFORD
LEDGERS LEDYARD LEERING LEESOMA LEFTIST LEGALLY
LEGATEE LEGENDS LEGGETT LIPPMAN LIQUER LIQUIDS LISTING
LITERAL LITTERS LIVABLE LIZARDS LOADERS LOADING LOATHED
LOBBIED LOBBIES LOBSTER LOBULAR LOBULES LOCALES LOCALLY
LOCATED LOCATIN LOCKIAN LOCKIES LOCKING LODGING LOESSER
LOC-JAM LOGGING LOGICAL LOHMANS LOLLING LOLOTTE
LOMBARD LONGEST LONGING LONGISH LONGRUN LOOKING
LOOKOUT LOOMING LOOSELY LOOSENS LOOSEST LOOTING
LORELEI LORRAIN LOTIONS LOTTERY LOUDEST LOUNGED
LOUNGES LOUVERS LOVABLE LEGIONS LEHMANN LEISURE

Harvey, Michael, *White Papers*, Nueva York, 1971. 71 fichas de 12,7 x 20,3 cm.

Los siguientes ejemplos de fichas están tomados al azar:

GRANICUS, estrategia – Alejandro

todos los guerreros persas forman una línea
la fuerza de una línea reside en su continuidad.
por tanto, los persas se debilitan cuando
la línea se rompe.

ekgreteffectmenwriteinplacelite;th'ententeisal,andnatthelettrespace

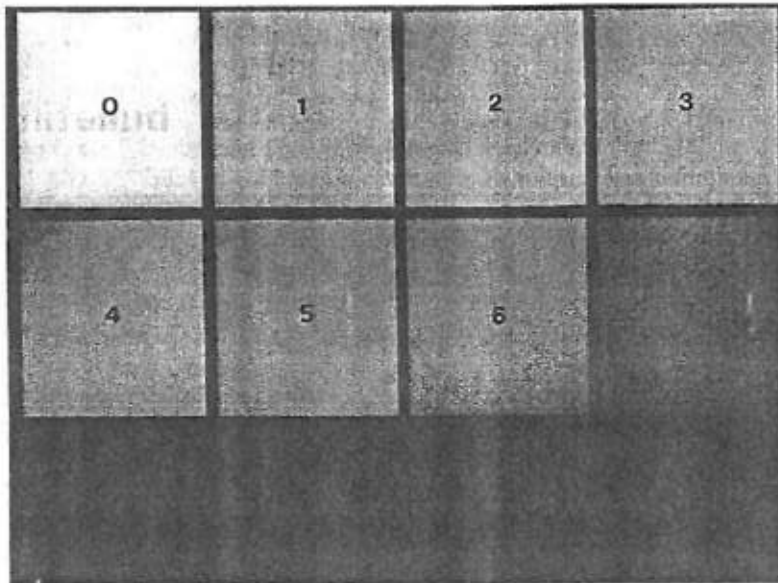
la práctica coma arte coma método coma o sistema de insertar puntos o se abre comilla comas se cierra comilla para apoyar el sentido coma en la escritura o en la impresión punto coma y la división en frases coma oraciones coma etc. punto mediante puntos o comas coma otros signos de puntuación coma por ej. punto signos de admiración coma de interrogación coma se refiere al tono o la estructura de lo que les precede punto una frase puede contener cualquiera de estos símbolos coma y su final se indica con un punto punto

puedes llevar un caballo
un caballo puedes llevar
un caballo llevar puedes
puedes un caballo llevar
un caballo puede llevarte
puede llevarte un caballo

este zeugma está escrito en blanco y negro

naturaleza muerta; proximidad relativa

libro goma regla pluma lápiz
 goma libro pluma regla lápiz
 pluma goma lápiz regla libro
 lápiz regla pluma libro goma
 regla lápiz libro goma pluma



Jan Dibbets, *White Wall*, 12 fotografías numeradas tomadas con diferentes tiempos de exposición, 1971. Por cortesía de Art & Project, Amsterdam.

Jacks, Robert, *An Unfinished Work 1966-1971*, Nueva York, 1971. Una obra relacionada con ésta se presentó en el New York Cultural Center en el invierno de 1970-1971.

Katz, Leandro, *Ñ (a'nyay)*, Nueva York, 1971.

Kawara, On, *One Million Years*, Konrad Fischer, Düsseldorf, 1971.

Kennedy, G. N., *Dedications (Dedicatorias)*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1971. «Las dedicatorias de esta colección de 100 páginas se eligieron al azar entre los fondos de la biblioteca» del NS-CAD. Ejemplos:

A mi marido, cuyos numerosos desayunos incluían una mirada al vaso que se había enfriado por la noche.

Para SMUDGE, mi silencioso crítico tuerto, que me ayudó más de lo que él diría.

Este libro está dedicado a todos aquellos artistas o legos, del pasado y el presente, que han hecho cuanto estaba en su mano para mantener alto el ideal creativo de verdad, bondad y belleza.

La Rocca, Ketty, *In Principio Erat*, Centro di Florence, 1971. «Este volumen se publicó con motivo de las exposiciones de Ketty La Rocca durante el año de 1971»; contiene un prefacio de Gillo Dorfles, breves textos y fotografías de manos.

LeWitt, Sol, *Four Basic Colours and Their Combinations*, 1971, Londres, Lisson Publications, 1971.

—. *Art and Project Bulletin* 32, 1971. *Sol LeWitt/Ten Thousand Lines/Six Thousand Two Hundred and Fifty-Five Lines*.

Lippard, Lucy R., *Changing: Essays in Art Criticism*, Nueva York, E. P. Dutton, 1971. Incluye «The Dematerialization of Art», «Art in the Arctic Circle» y «Absentee Information».

Richard Long, *Art and Project Bulletin* 35. «Reflections on the Little Pigeon River, Great Smoky Mountains, Tennessee (1970)».

Paul Maenz *Köln Jahresbericht*, 1971. Documentos expuestos por Barry, Boyle, Burgin, Haacke, Knoebel, Kosuth, Louw, Maloney, Paolini, Roehr, Rückriem, Salvo, Visser.

Maloney, Martin, *Reject objects*, Paul Maenz, Colonia, 1971.

Murray, Ian, *Twenty Waves in a Row*, Strawbooks, «Canada», 1971.

Metz, Michael, *Blueprints for Performance*, dos folletos, Providence (Rhode Island), 1971, y un libro sin título (1971) que contiene «Notas» y algunas partes de folletos anteriores.

Parr, Mike, *One Hundred Page Book*, Sydney, Australia, 1971; *Self-Circles (Autocírculos)*, Sydney, 1971, 17 pp.:

En un área de arbustos ... siéntate en el suelo entre los arbustos; dibuja en la tierra un círculo a tu alrededor (un «autocírculo»); permanece sentado y quieto hasta que vuelvan los pájaros a los arbustos cercanos.

En un estanque... deja caer tu cuerpo dentro del estanque, los pies primero, de manera que una onda se mueva en círculos desde el punto en el que tu cuerpo entra en el agua.

El sueño parece ser el resultado de la propia «imaginación» sin inhibición alguna..., sin control. Antes de ir a dormir... sueña despierto y piensa conscientemente en tus deseos. Hazlo cada noche... durante un determinado número de noches... antes de acostarte... con la intención y la esperanza de que esos pensamientos vuelvan en tus sueños.

Pazos, Luis; Puppo, Héctor; y Gutiérrez, Jorge de Luján, *Experiencias*. CAYC, Buenos Aires, 1971 (coincidiendo con la VII Biennale de París, septiembre-noviembre de 1971).

Ruppersberg, Allan, *25 Pieces*, 1971, no publicado (Rep.).

Ruscha, Edward, *A Few Palm Trees*, Los Ángeles, 1971.

—. *Records*, Heavy Industry Publications, Hollywood, 1971.

Salcedo, Bernardo, *What Is It?/¿Qué es?*, CAYC, Buenos Aires, 1971. «Manual para la nueva vanguardia Octubre 1971.»

Vazan, William, *Worldline 1969-71*, Montreal, 1971. Documentación de una obra que consiste en líneas de cinta adhesiva colocada en suelos de varios lugares de todo el mundo. Las líneas se consideran las marcas visibles de una línea invisible determinada por el tiempo y el espacio angular calculado. Ejecutada simultáneamente en todos los lugares el día 5 de marzo de 1971. En enero de 1970 Vazan realizó una obra similar que «cruzaba Canadá».

Wall, Jeff, *Cine Text (Excerpt) 1971*, Vancouver, Londres, 1971; acompañado de las fotografías de Ian Wallace. Extracto:

El edificio se construyó de la siguiente manera. En una gran fábrica muy alta, iluminada con una hilera de luces fluorescentes, las partes componentes de fibra de vidrio, cubiertas con envoltorios de cartón ondulado, se apilan almacenadas en varias naves. Hay distintas naves: una para las paredes con sus puertas y ventanas, otras para los te-

Mueve, ve, toca, oye; eleva, levanta, tuerce, vierte, apila, apoya, corta, equilibra; sujeta, clava, cierra, pega, remacha, moldea, sierra, mezcla, mide; construye. (A la cálida luz del sol descansa un remolque ante la salida de seguridad. La brillante luz resbala por sus superficies, por el aluminio y el plástico, la goma, el vidrio y



Allan Ruppersberg, 2 páginas de la obra *25 Pieces*, 1971.

chos y suelos, otra para las unidades de ventanas y puertas y otra para los componentes eléctricos. El suelo de la fábrica está dividido en cinco cadenas de montaje de armazones planos, grandes rectángulos de acero sobre ruedas. Cada armazón está unido a un pequeño servicio de coches eléctricos que lo transporta de una nave a otra a lo largo de la cadena. Las naves de montaje conectan con las de suministro a través de un sistema de cintas transportadoras. Capataces con *walkie-talkies* transmiten las órdenes entre las unidades de suministro y las de montaje. El sistema de cinta transportadora lo dirige un hombre desde cada terminal: uno maneja

el acero; penetra suavemente formando complejos arcos a través de la S hueca del cartel de «Salida», fluye por la carne del asfalto candente y las líneas deslumbrantes pintadas con látex del aparcamiento. Cerca de allí se está construyendo la cabina de una emisora de radio al lado de otro gran remolque de metal y cristal.) Allan Kaprow hizo un *happening* titulado «Work» en el que varios trabajadores pintaban una habitación de madera contrachapada varias veces a la semana. El Lissitzky mencionó que la revolución de 1917 en la URSS introdujo la idea del arte como una forma de trabajo cultural (*Rusia: Una arqui-*

las unidades, alzándolas desde los estantes y dirigiéndolas por las relucientes vías que circulan a unos 14 m por encima del suelo. En un determinado punto, a medio camino de la cinta transportadora, un conmutador transfiere el control a un hombre que está en una cabina amarilla sobre la nave de montaje. Él conduce la unidad, balanceándose suavemente y moteada de pequeños destellos luminosos procedentes de los tubos del techo, a la posición sobre la base del armazón de la nave y el equipo de montaje que espera abajo. Nave 1: cuatro hombres manejan las partes de suelo y las ponen en su sitio mientras las baja la grúa. Las ajustan y fijan soportes de aluminio para asegurarlas al armazón de la base.

El equipo de montaje lleva pesados zapatos de suela de goma, brillantes delantales azules y gorras blancas con números estampados. Sus rostros y manos, que multiplican los gestos, quedan resaltadas, como en un repentino primer plano por la claridad y uniformidad de la iluminación. No hay luces deslumbrantes y casi ninguna sombra en la fábrica; la luz no es dura ni con cortes bruscos. Impregna los huecos bajo la maquinaria, los armazones móviles, los andamiajes, entre los componentes almacenados en los estantes. Dentro del edificio hace siempre un hermoso día. El sol puede

tectura para la revolución mundial, 1930). El trabajo incorpora actos invisibles en un determinado complejo elemental. Uno de los factores críticos del trabajo cultural es su modo de relación con dichos actos. Por su propia lógica, el proceso se puede llegar a convertir en información relativamente desmaterializada, etc. Lo significativo no es el compromiso del material macrofísico a un nivel de baja densidad, sino la necesaria correspondencia de las limitaciones de material y la información incorpórea (límite físico de velocidad del universo-límite no-físico de inmediatez de la información, función del tiempo, etc.). La desmaterialización es la verdad del materialismo aunque sea ingenua («hacer más con menos») o filosófica. Es más, la producción masiva de resultados físicos es la condición mínima necesaria para la desmaterialización del efecto; disolución de la singularidad física a través de la técnica.

En la amplitud de los términos usados en su descripción y análisis, el paisaje es el retrato de un terreno crítico, es su realidad física y es su metáfora. En algunos sitios de este paisaje se han construido eventos tan amplios y puros como sin sentido

Weiner, Lawrence, *10 Works*, Yvon Lambert, París (en inglés y francés). Reedición en español e inglés por el CAYC, Buenos Aires, julio de 1971.

— *Broken Off*, obra de propiedad pública mostrada en Los Ángeles, Berlín este y Frankfurt, durante el año 1971 (no es un libro).

— *Causality: Affected and/or Effected*, Leo Castelli, Nueva York, 1971.

Extracto:

AFECTADO POR LA PRESIÓN Y/O LA TRACCIÓN
EFECTUADO POR LA PRESIÓN Y/O LA TRACCIÓN

AFECTADO POR EL CALOR Y/O EL FRÍO
EFECTUADO POR EL CALOR Y/O EL FRÍO

AFECTADO POR LA EXPLOSIÓN Y/O LA IMPLOSIÓN
EFECTUADO POR LA EXPLOSIÓN Y/O LA IMPLOSIÓN

AFECTADO POR LA CORROSIÓN Y/O EL VACÍO
EFECTUADO POR LA CORROSIÓN Y/O EL VACÍO

AFECTADO POR EL RUIDO Y/O EL SILENCIO
EFECTUADO POR EL A RUIDO Y/O EL SILENCIO

Avalanche, n.º 2, enero de 1971. Entrevistas con Saret y Lew, Nauman, Fox, Acconci y Oppenheim. Artículos fotográficos sobre los siguientes artistas o sobre su obra: Acconci, Wegman, Rinke, McLean, Klein, Nauman, Serra, Oppenheim, van Saun y el grupo 112 Greene Street. A continuación, unos extractos de la entrevista con Fox («Avalanche» son Liza Béar y Willoughby Sharp):

AV: ¿Cuál consideras tu primera obra de arte del cuerpo?

TF: La obra *Push Wall*. Era como tener un diálogo con la pared, intercambiando energía con ella. Empujé tanto como pude durante unos ocho o nueve minutos hasta que estaba tan cansado que ya no podía empujar más. Solía aparcar mi coche cada día en el callejón y siempre miraba esas paredes, pero nunca las tocaba. Luego un día toqué, uno de los muros, sentí su solidez, su vientre. Me di cuenta de que éramos iguales, pero que en cierto modo no habíamos dialogado. Normalmente pasamos al lado de esas cosas, pero sin sentirnos conectados con ellas.

AV: Se podría decir que gran parte del nuevo arte se refiere a mirar distintos aspectos de la realidad y advertir la energía inesperada que poseen.

TF: Desde luego. Para mí, en una *performance* todos los elementos tienen exactamente la misma importancia, incluido yo mismo. Exactamente. Y los diálogos pueden tener lugar entre ellos física y psíquicamente. Cuando estaba empujando la pared, sentí que en cierto modo estaba viva, como una persona.

AV: ¿Qué otra obra surgió al darte cuenta de eso?

TF: Empujar un rincón en Reese Palley, San Francisco. Eso fue el negativo de la obra *Push Wall*. Un rincón es lo opuesto a un muro. Fue una obra corta, dura de realizar. Traté de empujar lo más que pude mi cuerpo dentro del rin-

cón. Me resbalaba, traté de apoyarme con las puntas de los pies, pero no funcionaba. Se pierde el equilibrio.

AV: ¿Cómo ves tu obra en relación con las obras corporales de otros artistas?

TF: Te diré que no estoy seguro de lo que son exactamente las obras corporales. Cada uno las hace de distinta manera [...]. Para mí el aspecto más importante es tratar el cuerpo como un elemento por derecho propio más que como un iniciador de un acto. Al realizar una escultura trato de emplearlo directamente como una herramienta en lugar de dejarlo de lado. El cuerpo es un elemento como cualquier otro, sólo que mucho más flexible.

AV: Mencionaste antes que viste el espectáculo de Nauman en Palley en 1969. ¿Cómo era?

TF: Tenía una grabación continua de media hora en la que aparecía él mismo pintándose sucesivamente el cuerpo de cuatro colores diferentes. Era realmente muy bonito. Además, en la parte trasera de la galería había dos monitores de televisión y una cámara espía. Cuando entrabas te podías ver en el monitor, boca abajo y desde atrás. La primera vez que lo vi me desconcertó. Parecía demasiado simple y obvio. Pero entonces me di cuenta de la belleza de eso en ese espacio. No había nada más [...]. Lo que me confirmó el espectáculo de Nauman fue la conciencia de que yo era un elemento equivalente a los otros, que podía trabajar con ellos sin temor de interferir en sus procesos.

Lisson Wall Show, Lisson Gallery, Londres, enero de 1971. Participantes: Arnatt, Arrowsmith, Edmonds, Flanagan, Ginsborg, Hemsworth, Hilliard, Latham, Lew, LeWitt, Louw, Munro, Newman, Palermo, Rinke, Sirrs, Stezaker, Tremlett, Weiner, Wentworth. Catálogo de proyectos. Se incluye:

Sue Arrowsmith:

- un marco blanco
- un marco blanco que se pinta de negro
- un marco blanco que se pinta de negro
- un marco negro que se pinta de blanco
- un marco negro que se pinta de blanco
- un marco negro

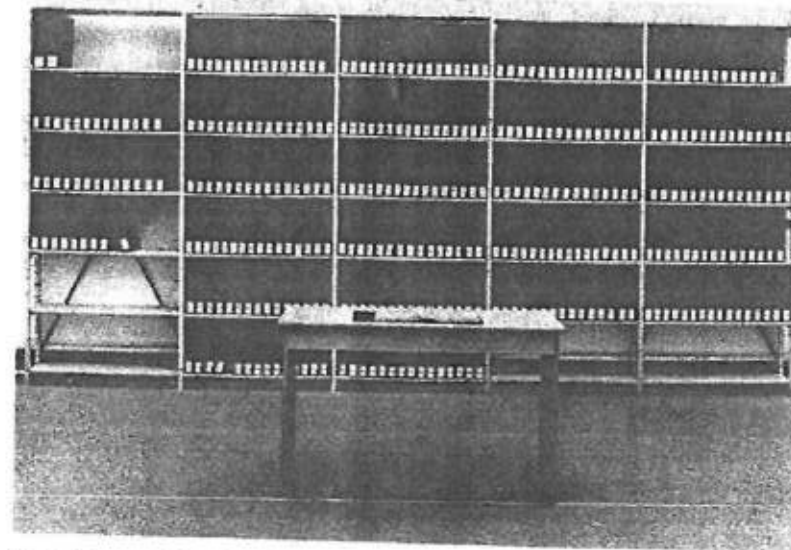
Formulations, Addison Gallery of American Art, Andover (Massachusetts), 8 de enero-14 de febrero de 1971. Exposición organizada «o sugerida» por Konrad Fisher y Gianenzo Sperone. Artistas: Atkinson, Boetti, Brown, Buren, Darboven, Dibbets, Fulton, Paolini, Penone, Salvo.

The Nature of Things, Harkus-Krakow Gallery, Boston. Exposiciones individuales de Sonfist, Hutchinson y Oppenheim; enero, febrero, marzo.

Enero, Toronto: fundación de «A Space» («Un espacio»), «una corporación desinteresada que se preocupa por el flujo de personas e información relativo al arte visual». Se publica un «paquete de información» o boletín que comienza en mayo de 1971 y sale aproximadamente cada mes, abierto a cualquier colaboración. Hasta el momento se ha centrado en obras de vídeo y performances (Acconci, Oppenheim, grupo NSCAD, etc.). Codirectores: Stephen Cruise, Robert Bowers y John McEwen.

Opus International, n.º 22, enero de 1971. Incluye artículos sobre Sol LeWitt, Byars, Kirili, Ben.

26 de enero, Nueva York: exposición pública de las paredes de la estación de metro de Times Square; se colgaron fotos de las paredes, de manera no oficial, en la exposición *Information* del MOMA el 25 de agosto (Lowell Zack).



Hanne Darboven, *One Century in one Year (Un siglo en un año)*, 365 volúmenes de 100 páginas cada uno. Instalación en la Konrad Fischer Gallery, Düsseldorf, 1971.

Joseph Beuys. Aktioner Aktionen, Moderna Museet, Estocolmo, 16 de enero-28 de febrero de 1971. El catálogo incluye biografía, bibliografía y una entrevista con el artista.

Daniel Buren, Städtisches Museum, Mönchengladbach, 28 de enero-7 de marzo de 1971. «Bandas verticales blancas y de colores vistas al mismo tiempo en...»: Aquisgrán, Dortmund, Essen, Hamburgo, Hannover, Colonia, Krefeld, Leverkusen, Mönchengladbach, Münster, Saarbrücken, Stuttgart. El texto de Buren para el catálogo, «Positions/Proposals» («Propuestas»), se publicó con el título de «Repères» en la revista *VH-101*, n.º 5, primavera de 1971, y con el de «Standpoints» en *Studio International*, abril de 1971.

Hanne Darboven: One Century in One Year, Konrad Fischer, Düsseldorf, 1 de enero-31 de diciembre de 1971 (Rep.).

Darboven dice que odia leer y que le encanta escribir. A pesar del «conceptualismo» aparentemente impersonal de sus dibujos, éstos son en realidad los resultados intencionadamente visuales de un proceso, no huellas accidentales de procedimientos mentales. Prefiere mostrarlos en películas, o bien enmarcados y colgados, antes que en cuadernos. La permutación —base de la obra de Darboven desde 1966— proporciona el armazón para su obsesión, del mismo modo que lo hace la cuadrícula para otros artistas. Esta obsesión no es tanto los números como el espacio de tiempo experimentado físicamente (visualmente). Mientras llena una página tras otra, un libro tras otro, con su característica escritura a mano, con «ondas» rítmicas precisas, o con números y palabras escritas a máquina, su calendario personal está sincronizado con el de su obra, así como con el del mundo real. A pesar del distanciamiento que implica el uso de sistemas, Darboven está más cerca de su arte que prácticamente cualquier otro artista que se le ocurra. La obra proviene de dentro, de las propias necesidades e impulsos de la artista, que se expresa con una sinceridad y un vigor hipnotizante.

Lee Lozano: Infocfiction, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 27 de enero-13 de febrero de 1971 (véanse las obras incluidas en pp. 150-152, 156-157).

Lee Lozano: «Form and Content», 19 de julio de 1971:

contenido	forma
└──────────┘	└──────────┘
Lo que sucede	Si...

No me interesa la forma por la forma. La forma es como las matemáticas: un modelo que puede aplicarse a varios conjuntos de datos.

La forma es seductora; la forma puede ser perfecta.

Pero no existe ninguna justificación para la forma (en los Experimentos e Investigaciones) al menos que se emplee para exponer un contenido que tenga sentido. El resultado de un experimento es el contenido significativo.

La información es contenido. El contenido es ficción.

El contenido es confuso. Es infinito como el universo y además, se vuelve obsoleto en seguida cuando se le multiplica por el tiempo. La forma se puede duplicar, el contenido no. La ficción tiene sentido, pero sólo en un determinado instante del tiempo.

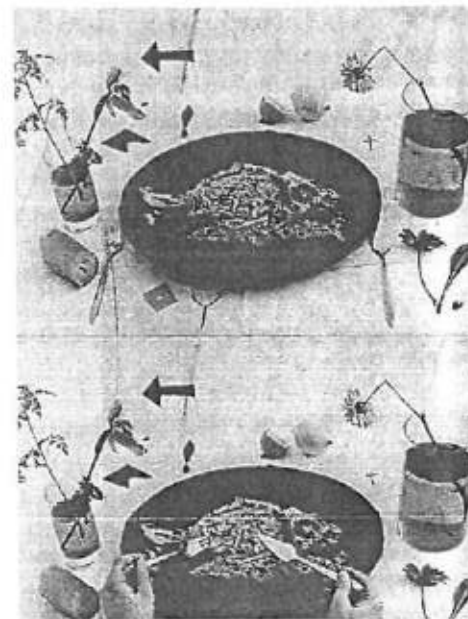
Morris, Robert, «The Art of Existence. 3 Extra-Visual Artists: Work in Process», *Artforum*, enero de 1971 (sobre Marvin Blaine, Jason Taub y Robert Dayton)

N. E. Thing Co., Ltd., University of Alberta Art Gallery, Edmonton, 15 de enero-10 de febrero de 1971. Proyectos recientes para la radio y la televisión; entrevista.

Sondheim, Alan, *Resonances*, Providence (Rodhe Island), enero-marzo de 1971, de dominio público.

Ger van Elk, «Paul Klee - um den Fisch, 1926», *Art and Project Bulletin* 33, 9-23 de enero de 1971.

William Wegman: *Videotapes, Photographic Works, Arrangements* (William Wegman: vídeos, obras fotográficas, disposiciones), Pomona College



Ger van Elk, *Paul Klee - um den Fisch, 1926, 1970*. Por cortesía de Art & Project, Amsterdam.

Art Gallery, 7-31 de enero de 1971. Catálogo con biografía y una introducción de Helene Winer:

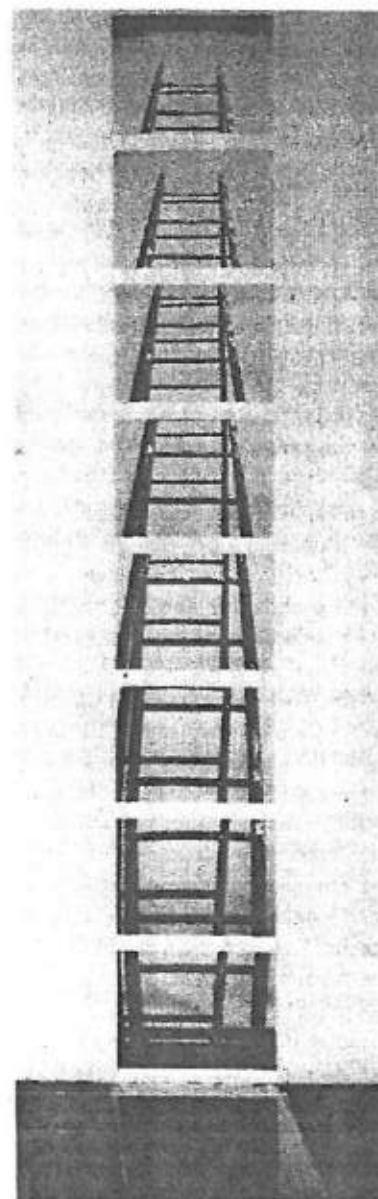
Las fotografías son singulares o bien forman series de dos o más, y pueden dividirse en varias clases. En las obras que exploran la similitud frente a la diferencia, Wegman compara elementos aparentemente idénticos, o gemelos, para resaltar las diferencias enormemente sutiles que están presentes de manera natural. Las obras que tratan de la similitud frente al cambio se concentran en las diferencias manipuladas. Los cambios son tales que toda la composición parece la misma en todas las fotografías de una serie. Esto resulta más sorprendente en un conjunto de fotografías que emplean los objetos del estudio del artista, en las que son muchos los detalles alterados. Casi cada elemento de la escena está duplicado en una de las dos fotografías. Para Wegman, la comparación entre «grande y pequeño» entraña el empleo de objetos cuya única diferencia esencial es el tamaño. En una de estas fotografías se ve al artista posando con diversas herramientas. Está de pie al lado de un hombre más grande que se le parece y que sujeta del mismo modo las mismas herramientas pero más grandes. Otra obra, en la que la sombra de un loro proyectada en una pared parece la de un cuervo, ilustra las incongruencias presentes en muchas de las fotografías singulares de Wegman (Rep.).



William Wegman, *Crow/Parrot (Cuervo/Loro)*, octubre de 1970.

Lawrence Weiner, «Untitled», *Art and Project Bulletin*, enero de 1971. 20 obras; publicadas también en español y en inglés por el CAYC, Buenos Aires, 1971:

quizá cuando se retire
 quizá cuando se reemplace
 quizá cuando se recargue
 quizá cuando se reencuadere
 quizá cuando se reproduzca
 quizá cuando se reponga
 quizá cuando se reinserte
 quizá cuando se rehaga
 quizá cuando se reajuste
 quizá cuando se reflote
 quizá cuando se reciba
 quizá cuando se repinte
 quizá cuando se retransmita
 quizá cuando se retire
 quizá cuando se rebata
 quizá cuando se relacione
 quizá cuando se remodele
 quizá cuando se reinstale
 quizá cuando se reporte
 quizá cuando se retracte



Michael Snow, *Of a Ladder*
 (De una escalera), fotografías en blanco
 y negro de 28 x 35,5 cm, 1971. Por cortesía
 de la Bykert Gallery, Nueva York.

Extractos de la propuesta de *Arte de Mantenimiento* [...] de Mierle Laderman Ukeles, para la exposición «Care» © 1969, tal como la cita Jack Burnham en «Problems of Criticism, IX», *Artforum*, enero de 1971:

En el catálogo para la exposición «Arte de Mantenimiento» —una propuesta elegante y filosóficamente muy oportuna—, Mierle Laderman Ukeles explica el arte en una sociedad sumamente patriarcal. El catálogo comienza con el apartado «Ideas», y vale la pena citarlo íntegramente:

A. *Instinto de muerte e instinto de vida.*

Instinto de muerte: separación, individualidad, la vanguardia por excelencia; seguir el propio camino hacia la muerte: haz lo que quieras, cambio dinámico.

Instinto de vida: unificación, eterno retorno, la perpetuación y conservación de las especies, sistemas de supervivencia y operación, equilibrio.

B. Dos sistemas básicos: *desarrollo y mantenimiento.*

El dilema de cada revolución: después de cada revolución, ¿quién recoge la basura el lunes por la mañana?

Desarrollo: pura creación individual; lo nuevo; cambio; progreso; avance; emoción; vuelo o huida.

Mantenimiento: quitar el polvo a la creación individual pura; preservar lo nuevo; mantener el cambio; proteger el progreso; defender y prolongar los avances; renovar la emoción; repetir el vuelo.

Muestra tu obra—vuélvela a mostrar

Mantén fantástico el museo de arte contemporáneo

Mantén encendido el fuego del hogar

Los sistemas de desarrollo son sistemas parciales de retroalimentación con mucho margen para el cambio.

Los sistemas de mantenimiento son sistemas directos de retroalimentación con escaso margen para las alteraciones.

C. *El mantenimiento es un fastidio;* te ocupa todo tu maldito tiempo, literalmente; la mente se irrita y sobresalta ante el aburrimiento; la cultura otorga un *status* ridículo y unos honorarios mínimos a los trabajos de mantenimiento; amas de casa = sin salario.

Limpia tu escritorio, lava los platos, friega el suelo, lava la ropa, lávate los pies, cambia el pañal al niño, acaba el informe, corrige las pruebas, repara la cerca, ten contento al cliente, tira la basura maloliente, cuidado: no te metas cosas en la nariz, qué me ponga, no tengo calcetines, paga las facturas, no tires papeles al suelo, guarda la cuerda, lávate el pelo, cambia las sábanas, ve al supermercado, se me ha acabado el perfume, repítelo: él no lo entiende, vuelve a soldarlo: gotea, ve a trabajar, este arte tiene polvo, quita la mesa, llámalo otra vez, tira de la cadena, mantente joven.

D. *Arte:*

Todo lo que digo es Arte es Arte. Todo lo que hago es Arte es Arte. «No tenemos Arte, tratamos de hacerlo todo bien» (dicho balinés estilo McLuhan y Fuller).

El arte de vanguardia, que pretende ser el más avanzado, está contagiado de ideas de mantenimiento, actividades de mantenimiento y materiales de mantenimiento. El arte conceptual y el arte de procesos pretenden, sobre todo, un desarrollo y un cambio puros, pero emplean casi exclusivamente procesos de mantenimiento.

E. La exposición de «Arte de Mantenimiento», «CARE» («Cuidado»), debería apuntar hacia el mantenimiento, exponerlo y, en contraste, lograr clarificar los problemas.

Mierle Ukeles pasa después a explicar su exposición en tres partes. «Soy artista... mujer... esposa... madre (el orden no importa). Me paso todo el día lavando, limpiando, cocinando, arreglando, ayudando, conservando, etc.». Hasta el momento Mierle Ukeles también ha «hecho» arte, pero ahora tiene la intención de hacer todas esas fastidiosas tareas en un museo, sobre la base de una exposición. «Barreré y encerraré los suelos, quitaré el polvo a todo, limpiaré las paredes (es decir, haré pinturas de suelo, obras de polvo, esculturas de jabón, pinturas murales, etc.), cocinaré, invitaré a gente a comer, lavaré los platos, pondré las cosas en su sitio, cambiaré las bombillas fundidas... Mi trabajo constituirá mi obra.» En segundo lugar se presentarán entrevistas mecanografiadas con varias personas cuya profesión consista en tareas de mantenimiento, y con visitantes de museos, con sus opiniones acerca de las engorrosas pero esenciales tareas de la vida. Por último, «Mantenimiento de la Tierra», la última parte de la exposición, consiste en llevar basura al museo, donde «se purifica, descontamina, rehabilita, recicla» y se conserva mediante diversos procedimientos técnicos (y/o pseudotécnicos)...». Dicho sea de paso, se trata de una oferta que Mierle Ukeles espera que algún conservador de museo emprendedor considere seriamente. La oferta es real.

La señora Ukeles está insinuando que el vanguardismo equivale a dar vueltas en círculos cada vez más pequeños, haciendo lo mismo una y otra vez, pero tratando de que parezca diferente. Al parecer se ha agotado el mítico impulso del arte culto. El repentino paso de algunos artistas de vanguardia a la política se deriva del deseo de encontrar una revolución viable, una revolución que proporcione el necesario sustituto psicológico. En la actualidad el vanguardismo sólo puede significar recuperación del pasado, inaceptable iconoclastia o la presentación deliberada de no-arte.

Forge, Andrew, «Forces Against Object-Based Art»; Harrison, Charles, «Art on TV» (Gerry Schum Gallery), *Studio International*, enero de 1971.

Thwaites, John Anthony, «Street Art: One-Hanover; Two-Minnesota; Three-Holland», *Art and Artists*, enero de 1971.

Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art (Tierra, aire, fuego, agua: elementos artísticos), Museum of Fine Arts, Boston, 4 de febrero-4 de abril de 1971.

Exposición organizada por Virginia Gunter. Catálogo en dos volúmenes: el primero incluye la introducción de Gunter, un texto de David Antin y una bibliografía selecta; el segundo, la fe de erratas, una adenda y fotografías (más tarde publicadas). Participantes: Bas-Cohain, Bollinger, Brain, Budelis, Burgess, Burgy, Christo, Dellegrat, Dignac, Franklin, Goodyear, Graham, Grisi, Haacke, Harrison, Hayes, Heizer, Huebler, Hutchinson, Jenney, Kaprow, Kosice, Neustein & Batlle & Marx, Oppenheim, Piene, Puusemp, Rieveschi, Ross, Serre, Simons, Smithson, Sonfist, Sproat & Clark, Torffield, Uriburu, van Saun, Warhol, Wegman, Wixon. Crítica de Kenneth Baker en *Artforum*, marzo de 1971.

Situation Concepts (Conceptos de situación), Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 9 de febrero-4 de marzo. Exposición organizada por Peter Weiermair. Textos de Bochner, Kosuth, LeWitt, Weiermair y Ricky Comi. Participantes: Arakawa, Arts Agency, Baldessari, Bochner, Buren, de Dominicis, Ernst, Fabro, Fazion, Gilbert & George, Germana, Gerz, Haacke, Heizer, Hollein, Hoeikawa, Huebler, Kawagachi, Kosuth, Kriesche, Jasci, LeWitt, Lindow, Matsuzawa, Nicolaidis, Oberhuber, Ohnyia, Oppenheim, Paolini, Pisani, Raetz, Schult, Serra, Smithson, Tanaka, Ulrichs, Weiner.

Sixth Guggenheim International, Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 12 de febrero-11 de abril de 1971. Organizada por Diane Waldman y Edward Fry. El catálogo consiste en una caja con folletos individuales, bibliografía y textos de Messer, Fry y Waldman. Artistas: André, Burgin, de Maria, Buren, Darboven, Dias, Dibbets, Flavin, Heizer, LeWitt, Long, Judd, Kawara, Kosuth, Merz, Morris, Nauman, Ryman, Serra, Takamatsu, Weiner. Críticas: Barbara Rose, *New York*, 8 de marzo de 1971; James Monte, *Artforum*, marzo de 1971. La obra de Buren fue retirada de la exposición por las protestas de otros artistas; véase *infra*, p. 345.

45°30'N-73°36'W + Inventory, exposiciones organizadas por Arthur Bardo y Zoe Notkin en el Saidye Bronfman Center, y por Gary Coward y Bill Vazan en la Sir George Williams University, Montreal, primavera de 1971. El catálogo consiste en cerca de 175 trozos de papel con obras, citas y cosas varias. Crítica de Norman Thériault, «de Chicago à Montreal» en *La Presse*, Montreal, 6 de febrero de 1971.

Kaprow, Allan, «The Education of the Un-Artist, Part I», *Art News*, febrero de 1971: «Para escapar de las trampas del arte no es suficiente

estar en contra de los museos o dejar de producir objetos comercializables; el artista del futuro debe aprender cómo evadirse de su profesión».

Japp, Georg, «Interview with Konrad Fischer», *Studio International*, febrero de 1971.

Fish, Fox, Kos, De Saisset Museum of Art, University of Santa Clara (California), 2-28 de febrero de 1971. El catálogo incluye material visual, oral y grabado.

19 de febrero, Nueva York: obras de vídeo de Askeveld, Jarden, Robertson, Waterman, Zuck, procedentes del NSCAD, son mostradas por W. Sharp en el n.º 93 de Grand Street.

Febrero de 1971, postal de Protetch-Rivkin, Washington, D. C.: «Irby Benjamin Roy, antes Lawrence Stephen Orlean, antes Alva Isaiah Post, antes Ed McGowin».

Pier 18 (Andén 18), Nueva York, febrero-marzo de 1971. Exposición organizada por Willoughby Sharp y fotografiada por Shunk-Kender. Las fotos fueron expuestas en el MOMA, junio-agosto de 1971. Las obras se realizaron en un andén abandonado del muelle del río Hudson en Nueva York. Participantes: Acconci, Askeveld, Baldessari, Barry, Beckley, Bochner, Buren, Dibbets, Fox, Graham, Huebler, Jaffe, Jarden, Matta, Merz, Morris, Oppenheim, Ruppertsberg, Scanga, Serra, Snow, Sonnier, Stoerchle, Trakas, van Saun, Wegman, Weiner. Incluye también documentos y fotografías. Crítica de Robert Pincus-Witten, «Anglo-American Standard Reference Works: Acute Conceptualism», *Artforum*, octubre de 1971.

Vito Acconci, sin título (proyecto para «Pier 18»), 1971. Actividad: zona desierta, noche, encuentros, secretos. Andén 18, un andén abandonado en el cruce de West Street con Park Place, Nueva York. veintinueve noches; una hora cada noche:

- Del 27 de marzo al 24 de abril de 1971 estaré cada noche en el andén 18 a la 1 de la madrugada; estaré solo y esperaré durante una hora al final del andén.
- A cada uno que se me acerque intentaré revelar algo que normalmente mantengo oculto: ocurrencias o hábitos censurables, temores, envidias... algo que nunca haya contado antes a nadie y que me resultaría molesto que se hiciera público.

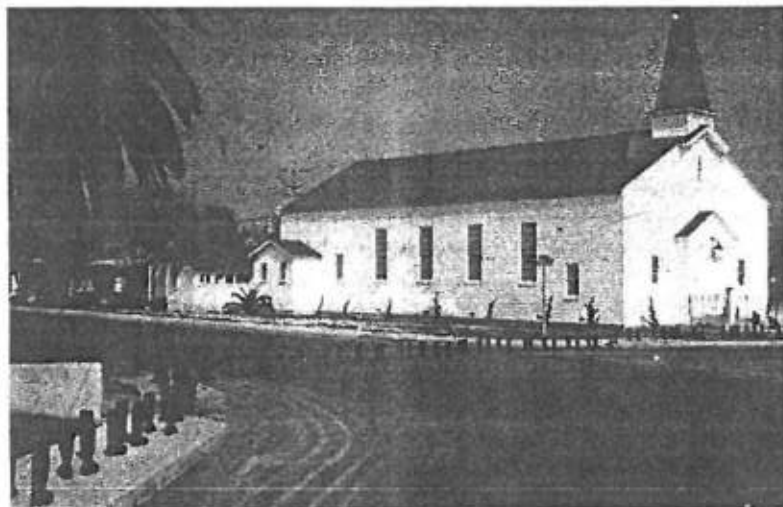
- Tengo la intención de encontrarme con las personas una a una, de manera que sólo esa persona estará en posesión de la información dada.
- No voy a documentar ninguno de los encuentros por lo que cada visitante puede producir la documentación que desee para cualquier propósito; en consecuencia, se llevará a casa un material cuya revelación podría perjudicarme: material para el chantaje.

9 de febrero, San Diego: Eleanor Antin envía la primera postal de una obra fotográfica por correo, *100 Boots Facing the Sea* (100 botas de cara al mar); la continuación de la serie «100 Botas» será publicada en *Art in America*, junto con una entrevista con la artista realizada por «Anna English» (Rep.).

Rubens Gerchman, Jack Misrachi Gallery, Nueva York, 9 de febrero-6 de marzo de 1971. El catálogo incluye declaraciones y biografía del artista.

Entwürfe, Partituren, Projekte: Zeichnungen, Galerie René Block, Berlín, 5-31 de marzo de 1971. Entre otros artistas incluyó a Beuys, Darboven, Dibbets, Graham, LeWitt, Vostell.

At the Moment (En el momento), marzo-abril de 1971. Catálogo-póster de la «muestra de arte conceptual» en el «Doorway-Hall», Zagreb (Yugoslavia).



Eleanor Antin, *100 Boots on the Way to Church, Solana Beach, California, February 9, 1971, 11:30 a.m.* (100 botas camino de la iglesia, playa de Solana, California, 9 de febrero de 1971, a las 11:30 h). Fecha del envío postal: 5 de abril de 1971.

Artistas: Anselmo, Barry, Brouwn, Buren, Burgin, Dibbets, Dimitrijević, Flanagan, Eventstructure, Huebler, Kirili, Kounellis, Latham, LeWitt, Matanović, Nez, Pognaćnik, Šalamun (grupo Oho), Trbuljak, Weiner, Wilson.

For the People in Pasadena Exhibition (Exposición para la gente de Pasadena), abrió el 7 de marzo de 1971 y «nunca se clausuró oficialmente». Organizada por «Whoever» (Frank Brown). Extenso catálogo que recoge todas las obras y la documentación recibida en respuesta a los carteles enviados a artistas, colegas, emisoras de radio, etc., de todo el país para esta exposición abierta y libre.

Opus International, n.º 23, 11 de marzo de 1971. Incluye artículos sobre *arte povera* y *land art*.

Baker, Elizabeth, «Critic's Choice: Daniel Buren», *Art News*, marzo de 1971.

Fugate-Wilcox, Terry, «Force Art: A New Direction», *Arts*, marzo de 1971. Publicación de la «Jean Freeman Gallery» a través de Terry Fugate-Wilcox: «el n.º 26 oeste de la calle 57 no existe». Tampoco existía la galería, que era la propia obra de Fugate-Wilcox.

Ocho folletos firmados enviados por correo por Gilbert & George (Art fo all, Londres) comenzando el 11 de marzo de 1971; cada uno consistía en una cubierta con un dibujo a tinta y lápiz (hecho a partir de fotografías) y un breve texto en pareados; todos acaban con «Adiós por el momento».

Lost Day 11 March 1971 (Día perdido 11 de marzo 1971). [G & G apoyados contra el muro que bordea el Támesis, una farola a la derecha]. There were two young men who were tired / They were tired and a little bit lost. They thought they were kings of their best / and found out they were just like the rest. One day they went out for a day / Though they risked falling down a drain. They smiled like two babies without fear / As you will all be happy to hear.
[Había dos hombres que estaban cansados / Estaban cansados y un poco perdidos. Pensaban que eran reyes entre los mejores / Y descubrieron que eran sólo como los demás. Un día salieron a pasar el día fuera / Aun a riesgo de caer en una zanja. Sonreían como dos bebés sin temor alguno / Como tendréis el placer de oír.]

Shyness 29 March 1971 (Timidez 29 de marzo de 1971). [G & G sentados y aprendiendo en un gran tronco en un claro de un bosque]. There were two young men who were crooked / They were crooked in the way you feel best.

They gave them the answers to live / And left them with heads full of fizz. But their friends they all left behind / They became lonely, artistic and shy. Be aware of these silly old heads / Or you'll always look over the hedge.
[Había dos hombres que estaban encorvados / Estaban encorvados de la forma que uno se siente mejor. Les dieron las respuestas para vivir / Y los dejaron con la cabeza zumbándoles. Pero sus amigos se quedaron atrás / Se volvieron solitarios, artísticos y tímidos. Tengan cuidado con estos dos zumbados / o caerán en un ataque de nervios.]

Experience 2nd April 1971 (Experiencia 2 de abril de 1971). [G & G, uno frente a otro, inclinados sobre una barandilla mirando un río; el pie de George está levantado y apoyado en el bordillo de piedra de la barandilla; Gilbert está con los brazos cruzados; al fondo una especie de castillo; en primer plano un suelo de adoquines] There were two young men who did laugh / They laughed at the people's unrest. They stuck their sticks in the air / And turned them around with the best. Then with time they began to feel strange / For no longer it swung in their way. So to capture again that old thrill / They started to take the life-pill.
[Había dos hombres que reían a carcajadas / Se reían de la inquietud de la gente. Echaban al aire sus bastones / Y los giraban con habilidad. Luego con el tiempo se empezaron a sentir extraños / Nada iba como ellos querían. Así que, para captar de nuevo aquella vieja emoción, / Comenzaron a tomar la píldora de la vida.]



There were two young men so polite
Polite in the way that they move

Their mothers had told them to wait
But their chances, the boys felt, were great

Good-morning dear dad it is now time to rise
The two sweeties await your surprise

Whilst the birds whistle tunelessly outside on the
fence
The young men sleep on without sense.

[Texto: Había dos hombres tan educados / Educados en la manera de moverse / Sus madres les habían dicho que esperaran / Pero tenían muchas posibilidades, pensaban los chicos / Buenos días, querido papá, es hora de levantarse / Los dos cielitos esperan tu sorpresa / Mientras fuera cantan melodiosamente los pájaros sobre la valla / Los dos jóvenes duermen siempre insensibles.]

Wordliness 13th April 1971 (Palabrería 13 de abril de 1971). [George de pie justo detrás de Gilbert; ambos miran a la izquierda situados bajo un árbol en un emplazamiento silvestre junto a un pequeño estanque]. There were two young men from afar / Who travelled and met with no bar. They went up and down in their way / And attempted to make the world pay. There was no one at all they could blame / Because it just goes this way. They've had a few pokes in the eye / But like everyone else they're not blind.

[Había dos hombres que venían de lejos / Que viajaron y no encontraron ningún bar. Fueron de aquí para allá / Intentaron hacer pagar al mundo. No había nadie a quien pudieran culpar / Porque es así como va el mundo. Recibieron algunos golpes en los ojos / Pero, al igual que los demás, no están ciegos.]

Normal Boredom 1st May 1971 (Aburrimiento normal 1 de mayo de 1971). [G & G sentados en el suelo bajo un arco de piedra; Gilbert inclinado para mirar una planta; rocas en primer plano; una banda de agua (?) inidentificable en la parte superior]. There were two young men with no heart and no peace / They thought to be free lying under a tree. And so they lay there from the dawn till dusk / Enjoying the air and the chickens and ducks. They thought to be nice and wave with their hands / And so day after day they are under that tree. Counting the leaves and waiting for tea / They are as happy as can be.

[Había dos hombres sin corazón ni paz / Pensaban que eran libres tumbados bajo un árbol. Así que permanecieron de ese modo del alba al crepúsculo / Disfrutando de la atmósfera, los pollos y los patos. Pensaron ser amables y saludaban con la mano / Así se quedaron día tras día bajo el árbol. Contando las hojas y esperando el té / Son tan felices como se puede.]

Manliness 15th May 1971 (Virilidad 15 de mayo de 1971). [G & G vistos en la distancia como figuras diminutas por una carretera rural con un primer plano punteado; una casa a la derecha, árboles a ambos lados del fondo]. There were two young men who were covered with blood / They are slashed and smeared with mud. They battle along singing a song / straining to be jolly though the journey's long. They think nothing of health or worry or care / Because their job is to do their share. So left leg out and away it goes / And where they go to nobody knows.

[Había dos hombres cubiertos de sangre / Están heridos, azotados y manchados de barro. Batallan sin cesar cantando una canción / Esforzándose por estar alegres aunque el viaje sea largo. No piensan en la salud, ni en los problemas, ni en los cuidados / Porque su trabajo es cumplir lo que les toca. Así que marchan de nuevo / Y nadie sabe adónde van.]

Artist's Culture 19th May 1971 (Cultura de artista 19 de mayo de 1971). [G & G sentados, en primer plano sobre un tejado de tejas (?), están sonrientes; George

lleva una corbata de rayas]. There were two young men who were charming as sweets / They turned the heads of all in the streets. They looked at their ties and laughed and were pleased / Looking down to their socks they began to sneeze. The boys didn't mind as much as they might / For they were artists and that was their plight. The funny thing is they're really quite normal / It's just that they seem of another order.

[Había dos hombres encantadores / En la calle hacían que todos volvieran la cabeza. Miraban sus corbatas, reían y estaban contentos / Al mirar sus calcetines comenzaron a estornudar. No les importaba tanto como debía / Porque eran artistas y ésa era su situación. Lo divertido es que son realmente personas muy normales / Sólo que parecen de otra clase].

Proposition for New York, Beograd and Amsterdam (obra anónima), tres tarjetas pidiendo a los destinatarios de las mismas en Nueva York que «piensen en Amsterdam el día 3 de marzo de 12:00 a 14:00 h»; a los de Belgrado que «piensen en Nueva York el día 3 de marzo de 18:00 a 20:00 h»; a los de Amsterdam que «piensen en Belgrado el día 3 de marzo de 18:00 a 20:00 h». Ejecutada para una exposición en el Museo de Arte Moderno de Belgrado.

Keith Arnatt, «Art as an Act of Omission» («El arte como un acto de omisión»), postal recibida en marzo de 1971:

Se dice que una persona ha omitido el acto X si, y sólo si, (1) no hizo X, y (2) en cierto modo se esperaba que hiciera X*.

... si bien la expresión «se esperaba» es lo que parece marcar la omisión respecto a lo no-hecho, algunas declaraciones de actos no-hechos se refieren a acciones tan completamente inesperadas que no contarían como cosas no-hechas sino en el más artificial de los sentidos.*

*Eric D'Arcy, «Human Act—An Essay in their Moral Evaluation».

Si el arte es lo que hacemos y la cultura lo que nos hacen [André]—¿qué nos podría hacer la cultura si el arte es lo que no hicimos?

Collins, James, *Contexts*, Postal 7, Nueva York, marzo de 1971:

UN ARTISTA PRESENTARÁ A DOS EXTRAÑOS COMO OBRA DE ARTE
Se trata de una declaración *relacional* y diríamos que la relación se podría representar por R y las tres personas por a, b y c. Esto nos da R abc y, en esencia, no importa *qué* o quién sustituya a a, b y c.

UN ARTISTA PRESENTARÁ A DOS EXTRAÑOS COMO OBRA DE ARTE
... los elementos de la frase van juntos como resultado de las *leyes del lenguaje*, y no porque haya algún tipo de conexión entre ellos.

UN ARTISTA PRESENTARÁ A DOS EXTRAÑOS COMO OBRA DE ARTE
Las variaciones en el *orden* y el *contexto* de estas señales corresponden a un cambio de intención en el comportamiento.

UN ARTISTA PRESENTARÁ A DOS EXTRAÑOS COMO OBRA DE ARTE
El contexto de información progresiva actúa como un *mecanismo cultural resituador*, la información aumenta y el mensaje se *desplaza* de su contexto.

UN ARTISTA PRESENTARÁ A DOS EXTRAÑOS COMO OBRA DE ARTE
Las cuestiones de *intención*, y estas notas, un «metalenguaje» en sí mismas, cambian el *status* de la semiótica —como lenguaje de apoyo implícito, *no dicho*, en las obras anteriores— de predicado a sujeto.

UN ARTISTA PRESENTARÁ A DOS EXTRAÑOS COMO OBRA DE ARTE
El hecho de que el mensaje funcionara *desarticuladamente* desde el punto de vista cultural se empleó como un mecanismo para realinear la relación entre el receptor y el mensaje, como un *constructo teórico*...

(Todas las citas están tomadas de la obra del artista *Semiotic Aspects*, Postal 6, febrero de 1971).

Haber, Ira Joel, *Films n.º 2*, Nueva York, marzo de 1971. «La siguiente es una selección al azar de películas con los cines y lugares donde las vi. La lista de películas tiene un orden alfabético y las fechas indican el año del estreno y el año en que yo las vi.»

Jarden, Richards: «Una única superficie continua de 16 mm (una banda de Moebius) realizada con un fragmento de película en la que se ve al artista caminando desde el centro de la habitación hasta la pared de la izquierda de la cámara y volviendo de nuevo. Los extremos de la película están girados media vuelta y unidos, lo que permite la continuación cinética de la actividad de la pared de enfrente (noviembre de 1970)», NSCAD, Halifax, 1-8 de marzo de 1971.

Johnson, Tim, *Installation as Conceptual Scheme*, texto de 25 páginas para la exposición, en Inhibodress (Sydney, Australia), marzo de 1971.

Peter Kennedy, Tape n.º 1 (B), pieza de diez minutos de duración ejecutada también en Inhibodress:

... **Video and Audio Indefinition Transference** (Transferencia de indefinición visual y sonora):

Se envolverá el micrófono del vídeo con varios trozos de cinta adhesiva transparente de distinta longitud.

La envoltura se llevará a cabo alrededor de la parte del micrófono más sensible al sonido. Una persona, ante la cámara, comenzará a quitar los trozos de cinta adhesiva uno por uno.

Cada trozo de cinta que quite lo irá colocando sobre la lente de la cámara.

Lo que se pretende es que, conforme avanza la obra, se incremente la definición sonora en proporción directa a la disminución de la definición visual.

Nemser, Cindy, «An interview with Vito Acconci», *Arts*, marzo de 1971.

Bob Kimmont, *Sculpture Photographs Films*, Reese Palley, San Francisco, 17 de marzo-10 de abril de 1971 (folleto).

«Klaus Rinke: Between Spring and Ocean», *Studio International*, marzo de 1971.

Lovell, Anthony, «Lawrence Weiner», *Studio International*, marzo de 1971. Incluye también una página con obras de Weiner.

Martha Wilson, *Chauvinist Pieces*, Halifax, marzo de 1971:

Determined Piece: Una mujer determina a su hijo basándose en un sistema arbitrario; de una fila de botellas de esperma marcadas con colores, letras y números, elige según el color, la letra y el número que más le gustan.

Astrological Piece: Se permite a una pareja con hijos inesperados hacer un intercambio con parejas cuyos niños nacieron bajo un signo astrológico más acorde con el suyo.

Color Piece: Una pareja de piel oscura (negros, quizás), una pareja de color medio (chinos, quizás) y una pareja de piel blanca (anglosajones, quizá) realizan intercambios sexuales; los nueve niños resultantes pueden distribuirse de cualquier modo emocionalmente satisfactorio.

Unknown Piece: Una mujer bajo los efectos del éter tiene un hijo en un gran hospital; cuando vuelve en sí, se le permite seleccionar en la guardería el niño que cree que es el suyo.

Chauvinist Piece: Se inyecta a un hombre la hormona que produce los síntomas de la maternidad.

Celant, Germano, «Information documentation archives, untitled», *Domus*, marzo de 1971; en inglés e italiano.

Davis, Douglas, «Man of Parts» (Nauman), *Newsweek*, 1 de marzo de 1971.

1 de abril, Nueva York: Thomas Messer, director del Guggenheim Museum, cancela una exposición de Hans Haacke que estaba proyectada (debía inaugurarse el 30 de abril) basándose en que las obras documentales incluidas trataban de «situaciones sociales específicas» que no se podían considerar arte.

A ello siguió una declaración pública de Haacke; se publicó, con otras obras, en un folleto de información de nueve páginas distribuido con ocasión de la manifestación del 1 de mayo de la **Arts Workers' Coalition dentro del museo, en protesta por la censura en el arte:**

Dos de las tres obras presentan grandes propiedades inmobiliarias de Manhattan (fotografías de las fachadas de las propiedades y documentación reunida en el archivo público de la oficina del condado de Nueva York). Las obras no incluyen ningún comentario valorativo. Un conjunto de edificios está situado en los suburbios y pertenece a un grupo de gente ligada por lazos familiares y de negocios. El otro sistema lo constituyen los intereses inmobiliarios, mayoritariamente propiedades comerciales, pertenecientes a dos socios. La tercera obra es una encuesta entre los visitantes de museo Guggenheim, consistente en 10 preguntas de tipo demográfico (edad, sexo, educación, etc.) y 10 preguntas de opinión sobre temas sociopolíticos de actualidad, desde cuestiones como «¿Simpatiza usted con el Movimiento de Liberación de la Mujer?»

Hans Haacke, *Oficina de Shapolsky et al., Sociedades Inmobiliarias de Manhattan - Un sistema social de tiempo real, a 1 de octubre de 1971*. Calle 11, n.º 608 este, bloque 393, lote 11.

7,5 x 28,5 m, 1 planta de un almacén. Propiedad de 194 Ave., una corporación de bienes raíces, n.º 608 este, calle 11, Nueva York.

Contratos firmados por:

Sam Shapolsky, Presidente ('58)

Harry Shapolsky, Presidente ('60)

Alfred Fayer, Vicepresidente ('58)

Director: Harry Shapolsky

Adquirido el 27 de marzo de 1963

a Surenko Realities, Inc., n.º 608 este,

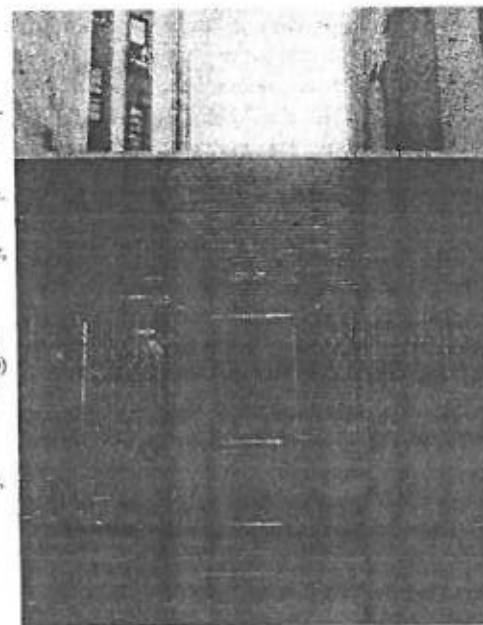
calle 11, Nueva York. Harry

Shapolsky, Presidente.

Sin hipoteca (1971)

Valor escriturado: 8.500 \$

Valor total: 24.000 \$



These questions and your answers are part of

Hans Haacke's VISITORS' PROFILE

a work in progress during "Directions 3: Eight Artists", Milwaukee Art Center, June 19 through August 8, 1971.

Please fill out this questionnaire and drop it into the box by the door.
DO NOT SIGN.

1) Do you have a professional interest in art, e.g. artist, student, critic, dealer, etc.?	yes	no			
2) How old are you?	years				
3) Should the use of marijuana be legalized, lightly or severely punished?	legal	light severe punishment			
4) Do you think law enforcement agencies are generally biased against dissenters?	yes	no			
5) What is your marital status?	married	single	div.	sep.	widowed
6) Do you sympathize with Women's Lib?	yes	no			
7) Are you male, female?	male	female			
8) Do you have children?	yes	no			
9) Would you mind sending your child to integrate schools?	yes	no			
10) What is your ethnic background, e.g. Polish, German, etc.?					
11) Assuming you were Indochinese, would you sympathize with the Saigon regime?	yes	no			
12) Do you think the moral fabric of the US is strengthened or weakened by its involvement in Indochina?	strengthened	weakened			
13) What is your religion?					
14) In your opinion, are the interests of profit-oriented business usually compatible with the common good?	yes	no			
15) What is your annual income (before taxes)?	\$				
16) Do you think the Nixon Administration is mainly responsible for our economic difficulties?	yes	no			
17) Where do you live?	city/suburb	county	state		
18) Do you consider the defeat of the supersonic transport (SST) a step in the right direction?	yes	no			
19) Are you enrolled in or have graduated from college?	yes	no			
20) In your opinion, should the general orientation of the country be more conservative or less conservative?	more	less			

Your answers will be tabulated later today together with the answers of all other visitors of the exhibition. Thank you.

Hans Haacke, *Visitors' Profile (Perfil de los visitantes)*, 10 preguntas de tipo demográfico y 10 preguntas sobre temas sociopolíticos de actualidad planteadas a visitantes de museos; las respuestas en tablas correlacionadas se exponían regularmente durante la exposición. Versión del Milwaukee Art Center, 1969-1970.

hasta «En su opinión, la orientación del país ¿debería ser más conservadora o menos?». Las respuestas se han de listar y exponer diariamente como parte de la obra. Siguiendo técnicas de encuesta habituales, intenté formular las preguntas de manera que no revelaran una postura política, no fueran soflamas y no prejuzgaran las respuestas [...]. Estas obras son ejemplos de los «sistemas de tiempo real» que han constituido mi obra durante muchos años [...].

Si quería permanecer fiel a mis principios filosóficos, no podía cumplir con los insistentes requerimientos del Sr. Messer para que modificara sustancialmente o eliminara las tres obras. La verificabilidad es un ingrediente fundamental de los sistemas sociales, biológicos y físicos a los cuales considero partes mutuamente complementarias de un todo [...]. El Sr. Messer se equivoca en dos cosas: primero, al confundir la postura política que pueda tener un artista con la postura política que tenga el museo que muestra su obra; en segundo lugar, al asumir que mis obras defienden alguna causa política. No lo hacen. El Sr. Messer ha tomado una postura que está en total desacuerdo con las actitudes profesadas por los principales museos del mundo, excepto aquellos que se encuentran en los países de régimen totalitario, una postura que le podría poner en conflicto con todos los artistas que acepten una invitación para mostrar su obra en el museo Guggenheim.

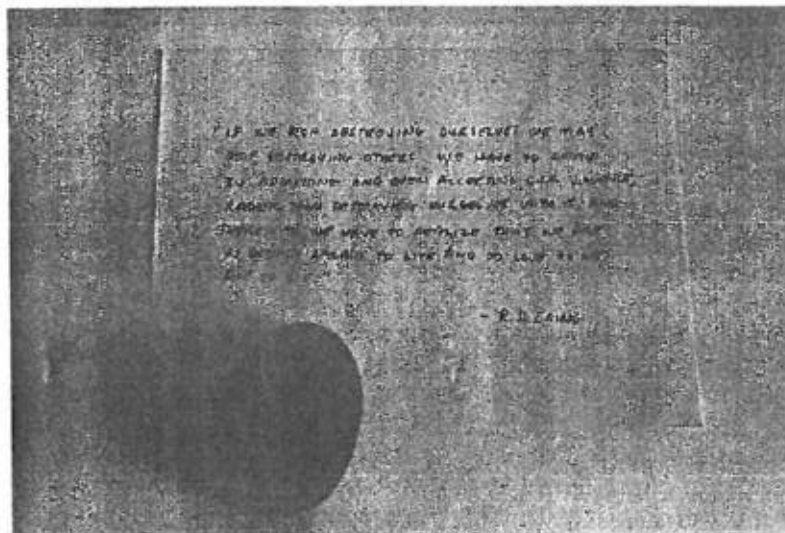
El asunto recibió una gran cobertura informativa, entre otros por parte de los siguientes críticos y medios: Jack Burnham, «Hans Haacke's Cancelled Show at the Guggenheim», *Artforum*, junio de 1971; Edward Fry (conservador encargado de la exposición de Haacke que fue despedido fulminantemente por sus acciones a favor del artista), «Hans Haacke, the Guggenheim: The Issues», *Arts*, mayo de 1971; *The New York Times*, 17 y 27 de abril, mayo y 4 de julio; *The New York Post*, 18, 24 y 27 de abril; *Newsday*, 19 de abril; *Der Spiegel*, 26 de abril; Betsy Baker, «Artists vs. Museums», *Arts News*, mayo (más cartas en septiembre); entrevistas en las cadenas CBS de radio y televisión (25 de abril, 2 de mayo, 27 de abril), etc.; Barbara Reise, «Which is in fact what happened: Thomas M. Messer in an interview», «A tale of two exhibitions: The aborted Haacke and Robert Morris shows», ambos en *Studio International*, verano de 1971; «Gurgles Around the Guggenheim: Statements and Comments by Daniel Buren, Diane Waldman, Thomas Messer, Hans Haacke», *Studio International*, junio de 1971; Lawrence Alloway, *The Nation*, 2 de agosto.

In Another Moment (En otro momento), Studentski Kulturni Centar, Belgrado, 1971. Documentación de una exposición de tres horas de duración celebrada en la entrada de un edificio de apartamentos el día 23 de abril de 1971; organizada por Braco y Nena Dimitrijevic. Participantes: Anselmo, Barry, Beuys, Brown, Buren, Burgin, Dibbets,

Dimitrijevic, Flanagan, Grupa/E KOD, Grupa OHO, Huebler, Kirili, Kounellis, Lamelas, Latham, LeWitt, Trbuljak, Weiner, Wilson.

Verano de 1971: Agnes Denes, *Psychographic*, de su proyecto continuo de «Triangulación dialéctica»:

La psicografía es una aproximación a la verdad, es una triangulación en busca de la verdad. Mi sondeo inicial [un cuestionario que se incluye a continuación], que incita a otros a reaccionar, junto con sus respuestas en varios grados de verdad, crea triangulaciones interactivas de la misma manera que las ideas interdependientes o progresivas se hacen efectivas a través de sucesivos estadios de avance, de teorías triples que forman conclusiones discutibles o grupos de puras ideas activados por la controversia. Se forma una red de gente y sentidos



LIGHTHOUSE TENDERS

VK
1012
RL

Roberts, Alyson

"One 'piece of information' was a quotation from R.D. Laing, 'who as everybody knows is a beacon of light to a whole generation of young romantics. I categorized that one as VX 1012, Lighthouse Tenders.'"

Eleanor Antin, «Lighthouse Tenders» («Fareos») de *Library Science*, pieza de la exposición en la San Diego State Library, 1971.

[Texto: «Una "pieza de información" era una cita de R. D. Laing, "que, como todo el mundo sabe, es un faro para toda una generación de jóvenes románticos. La clasifiqué como VX 1012, Fareos."»]

cada vez más amplia. [Los resultados del cuestionario están sujetos al análisis en 12 niveles y puntos de vista diferentes para llegar a la obra final]:

LOS SUEÑOS SON...; MI MENTE...; ME GUSTA...; SUFRO...; MI ARTE...; FALLÉ...; ESTOY OBSESIONADO POR...; QUIERO SABER...; DEBO...; MI PASIÓN...; ME PREGUNTO POR QUÉ...; SUFRO...; MI OBRA...; ME HACE DAÑO EL QUE...; ES UNA ALEGRÍA...; EL AMOR...; EL HOGAR...; ESTRISTE QUE...; CREAR...; MI AMANTE...; LAS MUJERES SON...; LOS HOMBRES SON...; EL FUTURO...; EL DINERO...; NO PUEDO...; ME SIENTO...; MI MAYOR SUEÑO ES QUE...; LOS ARTISTAS CREAN PORQUE...; EL FUTURO DEL ARTE ES...; EL VERDADERO SENTIDO DE LA VIDA ES...; LA GRANDEZA CONSISTE EN...; YO, SECRETAMENTE...; MI INFANCIA...; EN EL AÑO 2050 EL ARTE...; SE CREARÁ...; MI GRAN AMOR...; ME MATARÍA EL QUE...; LO QUE LA GENTE NECESITA REALMENTE ES...; LO QUE ENGANCHA REALMENTE A LA GENTE ES...; LO QUE REALMENTE HACE FUERTE A LA GENTE...; EL DESTINO DE LA RAZA HUMANA EN ESTE PLANETA ES...

Vito Acconci, *Pull*, 1971 (9 de abril). *Performance* (ojos, movimiento, «fuerza hipnótica») que dura treinta minutos; se grabó en video, Eisner and Lubin Auditorium, New York University:

Un área cuadrada de 3 metros marcada con cinta. Una bombilla de 500 W ilumina el área; el resto del auditorio está a oscuras. Una actividad para dos performers, un hombre y una mujer.

1. La mujer, Kathy Dillon, funciona como un punto central; camino en círculo a su alrededor; ella rota en el centro: sigue mi dirección o inicia ella misma una dirección que yo sigo (o me niego a seguir).

2. Cada uno de nosotros tiene como objetivo mantenerse mirando al otro, mantener sus ojos unidos a los otros (mantener los otros ojos ligados a los suyos).

3. En cualquier momento cualquiera de nosotros puede cambiar de dirección, de velocidad, etc.: cada uno de nosotros puede controlar, atraer al otro. (Cada uno decide si quiere controlar o que le controlen; cada uno trata de determinar si está controlando o está siendo controlado.)

– Círculo privado: círculo cerrado (la acción combina a los performers y los separa del público): la *performance* como separación.

– Círculo privado: círculo de unidad: *performance* subjetiva (un actor se subsume en el otro): la *performance* como identificación.

Eleanor Antin, *Library Science*, abril de 1971. Mostrada primero en la San Diego State College Library, abril-mayo de 1971, y más tarde en el NSCAD, Halifax, febrero de 1972:

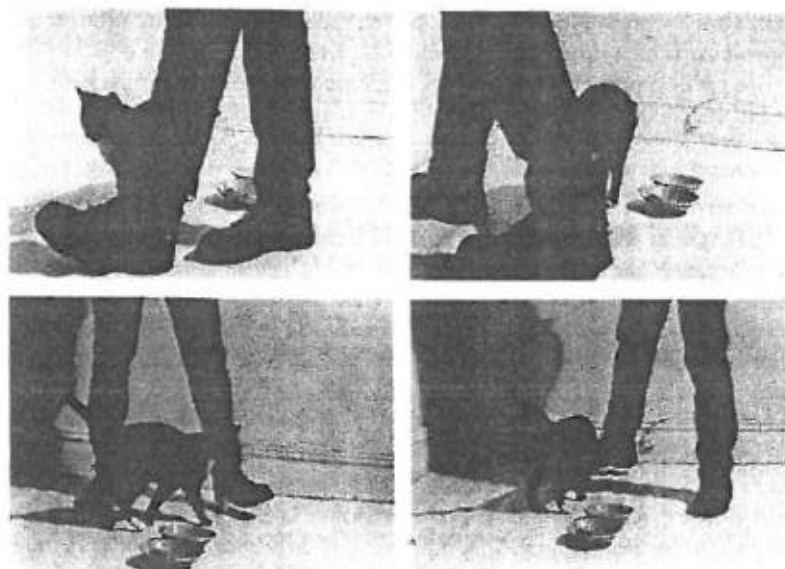
Pedí a las participantes en la exposición de mujeres artistas que me proporcionaran cualquier tipo de «información» que las describiera o representara, algo sobre su vida, su obra o cualquier aspecto de sí mismas que consideraran apropiado para esta ocasión. Respondieron 26 participantes. Las «informaciones» (objetos o documentos) se clasificaron por materias, siguiendo el sistema de clasificación de los libros de la Biblioteca del Congreso [...]. Todas las «piezas de información» se expusieron al lado de sus «fichas de materias». (Véase artículo sobre Antin en *The American Librarian*, febrero de 1972.) (Rep.).

9 de abril, Berkeley, California: Se retransmite *Tuning Fork Show* de David Askevold por la emisora de radio KPFA-FM, de 23:00-23:17 h (un anuncio radiofónico de 17 minutos de duración: cinco diapasones, cuatro notas).

Robert Barry Presents Three Shows and a Review by Lucy R. Lippard (Robert Barry presenta tres exposiciones y una crítica de Lucy R. Lippard), Yvon Lambert, París, abril de 1971. La «reseña» es la siguiente:

El anuncio por correo de la exposición actual de Robert Barry en la galería Yvon Lambert de París dice: «ROBERT BARRY presenta tres exposiciones y una crítica de LUCY R. LIPPARD». La Sra. Lippard es una crítica de arte americana. La exposición consiste en su crítica y en una caja que contiene cerca de 150 fichas que constituyen los catálogos de tres exposiciones que la Sra. Lippard organizó entre 1961 y 1971 cuyo título era número de habitantes de cada una de las ciudades en que se celebraron: 557.087 en Seattle (EE. UU.), 955.000 en Vancouver (Canadá) y 2.972.453 en Buenos Aires (Argentina) (algunas fichas de esta última se han retirado airadamente porque no se siguieron las instrucciones para su impresión).

Desde 1968, Barry ha estado trabajando con hilo de nailon casi invisible, radiación invisible pero existente, campos magnéticos, ondas radiofónicas, telepatía, pensamientos olvidados, cualidades no específicas que definen condiciones indefinidas. Esta exposición es la tercera de una serie de piezas de presentación realizadas por Barry. Las dos anteriores fueron relativas a la obra de los artistas James Umland y Ian Wilson. Forma parte también de otro grupo, que data de 1969, cuyo objeto es comentar el uso del espacio de la galería y el sistema internacional de galerías para un arte tan desmaterializado que no necesita ninguno de los dos. La primera obra de este grupo era un anuncio que decía: «Durante la exposición la galería permanecerá cerrada». En enero de 1971, la galería Yvon Lambert mostró una obra de Barry en la que se leía: «Algunos lugares a los que podemos venir y, por un rato, "quedar libres de pensar qué es lo que vamos a hacer" (Marcuse)». «Leer» no es un término correcto; Barry no trabaja con palabras; comunica condiciones. La obra más reciente indica que, entre el arte y la vida, hay una superposición más que una separación, en el sentido de que intenta definir (de nuevo dando vueltas en torno a algo) el lugar del artista en el mundo, no desde el punto de vista social (aunque se insinúe su



Vito Acconci, *Zone (Zona)*, performance de 30 minutos de duración, Eisner and Lubin Auditorium, New York University, 9 de abril de 1971.

Un área cuadrada de 3 m marcada con cinta; una bombilla de 500 W ilumina la zona; el resto del auditorio está a oscuras. Actividad para un gato y un performer.

1. El gato funciona como un punto central.
2. Camino alrededor del gato formando un círculo en el que queda encerrado el gato.
3. Cuando el gato se mueve tratando de escapar, cambio la dirección de mi movimiento circular: mi objetivo es impedir que el gato salga del círculo.
 - La performance como punto (la performance es una cuestión de «mantenerse en el punto», impidiendo al gato escapar del punto).
 - El objetivo del artista es crear un punto fijo (gato inmóvil): calma: círculo encantado: la performance como hipnosis.

impacto social), sino como creador de arte más que como persona. Quizá las más importantes de las muchas preguntas planteadas por la obra de Barry sean: ¿Tiene el artista un papel en el mundo y, si es así, está cambiando? ¿Es sólo un interrogador o impone condiciones sobre la capacidad estética de los demás, sin la cual el mundo sería un lugar bastante distinto?

*

Yo, por mi parte, tengo también algunas preguntas. Una crítica no publicada en una revista, pero que forma parte de una exposición, ¿es de por sí una falsa crítica? ¿Puede verse a sí misma objetivamente? ¿O es válida de todas formas porque la gente la lee, porque comenta la exposición de la que forma parte? ¿Es el escritor de una crítica así un artista aunque no haya realizado arte? Si un escri-

tor/a llama «crítica» a lo que hace, ¿puede otra persona llamarlo arte? El artista que «presenta» la obra de un escritor como una parte secundaria de su obra (la parte principal es la presentación en sí), ¿es él mismo un crítico? ¿Un artista tiene necesariamente que hacer arte? Y, por último, no importa lo que diga esta crítica. Su potencial queda confirmado por su existencia, más que por su contenido.

Número especial sobre Ben Vautier, *Flash Art*, n.º 23, abril de 1971.

Aunque las presentaciones y la actitud de Vautier tienen más en común con el grupo Fluxus (con el que ha estado asociado mucho tiempo), muchas de las ideas que ha tratado superficial o poéticamente tienen relación con otras de las que trata este libro. Por ejemplo: en 1960 firmó (o reivindicó) dinero (rublos, dólares, francos y marcos) como arte; firmó las muertes de Yves Klein y Piero Manzoni, así como tumbas, catacumbas, momias y «MI MUERTE»; hizo agujeros o desenterramientos, afirmando que «el agujero es, en esencia, una cosa extraordinaria». De 1961 data su «Destrucción de mis obras de arte como obra de arte»; en 1962 realizó dos obras idénticas y fechó una en 1952 y la otra en 1966. En 1967: «Pedir ideas a alguien y después firmarlas con el nombre de otra persona»; en 1968: «decidir lo que es arte malo y hacerlo», etc. Está claro que quien más influyó en Ben fue Yves Klein, cuya aproximación mística al arte sin objetos tuvo gran impacto en todo el «arte conceptual» europeo, así como en la mayor parte de las acciones y gestos de Fluxus. En 1960, Klein «firmó el mundo».

Mel Bochner/Notes on Theory, University of Rhode Island, Kingston, 26 de abril-14 de mayo de 1971. Textos manuscritos y fotografías.

Stanley Brouwn. Art and Project Bulletin 38, abril de 1971. «El número total de mis pasos.»

Calender, Don, Artbal, cinco cajas que contienen un chicle sin azúcar y dos cartas de jugadores de béisbol, con artistas como jugadores. Mostrada en OK Harris, Nueva York, 10 de abril-1 de mayo.

Boston, 9 de abril de 1971: «Al consejo de administración del Institute of Contemporary Art le complace anunciar la adquisición de una nueva obra de Christopher C. Cook: Information Compression Series n.º 4: LIAP 1:»

Voy a convertirme en Director del I. C. A. por un año. Durante este tiempo tendré las mismas responsabilidades y oportunidades que un director normal. Impulsaré el Instituto de todas las formas posibles, llevaré a cabo un programa variado e intentaré establecer una comunicación real (fructífera) entre las instituciones culturales de Boston. Cada una de las actividades será grabada para emplearse en una amplia exposición que será el resultado de la actividad de este año (C. Cook).

15 de abril: Christopher Cook, *Tell Your Life in 25 Words, Autobiographical Compression series n.º 2.*

Christine Kozlov, página de la obra *Neurological Compilation: The Physical Mind Since 1945 (Project 1: The Bibliography)*, mostrada en «Twenty-six Contemporary Women Artist», Larry Aldrich Museum, Ridgefield (Connecticut), abril de 1971:

ELECTROENCEPHALOGRAMS FROM NEOCORTEX AND LIMBIC SYSTEM DURING TEMPERATURE REGULATING RESPONSES OF THE RABBIT
BLOCKADE OF THALAMOCORTICAL AND PYRAMIDAL PATHWAYS BY STRIATAL SPREADING DEPRESSION IN RATS
THE RELATIONSHIP OF OLFACTORY RECEPTOR STIMULATION TO STIMULUS ENVIRONMENTAL TEMPERATURE
MUSCLE POTENTIALS IN REACTION TIME
STUDIES ON THE ROLE OF NERVE IMPULSES AND ACETYLCHOLINE RELEASE IN THE REGULATION OF THE CHOLINESTERASE ACTIVITY OF MUSCLE
THE SPINAL PATHWAY FOR SHIVERING
RESPONSE OF THE UNRESTRAINED CAT FOLLOWING ELECTRICAL STIMULATION OF THE CINGULATE THALAMUS AND MESENCEPHALON
MUSCLE SENS IN MAN
ELECTROTTONIC POTENTIALS AT THE THORACIC LEVEL OF THE SPINAL CORD
THE EFFECT OF PREFRONTAL LESIONS AND FOOD DEPRIVATION ON RESPONSE FOR STIMULUS CHANGE
EFFECTS OF DRUGS ON THE SPIKE COMPLICATION OF HIPPOCAMPAL FIELD POTENTIALS
RETICULAR AND THALAMIC MULTIPLE UNIT ACTIVITY DURING WAKEFULNESS SLEEP AND ANESTHESIA
EFFECT ON GLIAL-EPENDYMAL SCAR AND TEFLON ARREST ON THE REGENERATIVE CAPACITY OF GOLDFISH SPINAL CORD
THERMAL RESPONSE PATTERNS OF SEPTAL AND PREOPTIC NEURONS IN CATS
PHYSIOLOGICAL AND HISTOLOGICAL CLASSIFICATION OF CEREBELLAR NEURONS IN CHLORALOSE-ANESTHETIZED CATS
PATTERNS OF RESPONSE OF NEURONS IN THE CEREBRAL GANGLION OF APLYSIA CALIFORNICA
THE ACQUISITION OF CONDITIONAL DISCRIMINATIONS IN BABOONS FOLLOWING TEMPORAL AND FRONTAL LESIONS
NEURAL REGULATION OF ENZYMES IN MUSCLE FIBERS OF RED AND WHITE MUSCLE
THE HYPEREXCITABLE NEURON: MICROELECTRODE STUDIES OF THE CHRONIC EPILEPTIC FOCUS IN THE INTACT AWAKE MONKEY
EXCHANGE OF GLOBULIN BETWEEN BLOOD CEREBROSPINAL FLUID AND BRAIN IN THE CAT

Adrian Piper, parte de un ensayo en curso, enero de 1971; de 26 Contemporary Women Artists, Aldrich Museum, abril de 1971:

He aquí algunas ideas a las que he estado dando vueltas: 1) Ya no puedo considerar las compartimentos estancos en el arte como reflexiones o expresiones viables de lo que está pasando en esta sociedad. Remiten a estados de separación, orden, exclusividad, y a la estabilidad de identidades funcionales, aceptadas con facilidad, que ya no existen. Por lo que, *a posteriori* parece ser esta razón, me interesa la eliminación de las formas estancas como el objeto de arte (incluyendo los objetos de los medios de comunicación), con sus relaciones internas aisladas y estándares estéticos autodeterminados. He estado realizando obras cuya significación y experiencia se define, en su mayor parte, por la reacción e interpretación del espectador [...]. Idealmente la obra no tiene sentido o existencia independiente fuera de su función como medio de intercambio; existe únicamente como un agente catalizador entre el espectador y yo. Por ejemplo, la obra *Catalysis VIII*, que consiste en un discurso grabado induciendo a la hipnosis. 2) Hacer alteraciones artificiales y no funcionales en mi propia presencia corporal del mismo tipo que las que hice anteriormente sobre materiales no artísticos. Aquí el proceso completo de realización del arte y el producto final tienen la inmediatez de estar en el mismo espacio y tiempo que el espectador. Este proceso/producto en cierto sentido se interioriza en mí, puesto que yo existo a la vez que el artista y la obra. Esto no debe confundirse con la vida como arte o con mi personalidad y gustos como arte. El artificio de la obra sustituye o suplanta temporalmente las características que me definen como persona particular. Defino la obra como la reacción del espectador ante la misma: para mí, la catálisis más fuerte, más compleja y más interesante es la que tiene lugar en una confrontación humana no definida y no pragmática. La inmediatez de una presencia humana como obra de arte/catálisis tiene un gran impacto: enfrenta al espectador a una situación más intensa y más ambigua que las formas u objetos. Por ejemplo, obra *Catalysis IX*, en la que me cubrí con plumas la cara, cuello y brazos y asistí a la inauguración de la exposición «Women Artists» vestida, por otra parte, de manera convencional como cualquier otro espectador y acompañada de gente que había alterado su aspecto de forma similar. 3) Conservar el poder y la naturaleza inclasificable de la confrontación. No definiéndome abiertamente ante los espectadores como obra de arte por llevar a cabo cualquier tipo de acción teatral o inusual. Las acciones tienden a definir las situaciones dentro de las categorías teatrales preestablecidas, por ejemplo, «teatro de guerrillas», «obras callejeras», etc., lo que hace que la desorientación del espectador y la catálisis sea más difícil. Un ejemplo de ello es *Catalysis V* en la que grabé sonoros eructos a intervalos de cinco minutos, luego oculté la cinta entre mis ropas y la ponía a

todo volumen al leer, investigar o sacar libros y discos de la biblioteca Donnell. Por la misma razón no anuncio la mayoría de estas obras, puesto que eso produce inmediatamente una separación entre el público y el artista. 4) Los contextos artísticos (las galerías, las *performances*) se me están haciendo insostenibles. Se les han infiltrado y les han inundado piezas de otras estructuras desintegradoras, políticas, sociales y económicas. Mantienen la ilusión de una situación identificable, aislable, tal como hacen las distintas formas de arte y, por tanto, un conjunto de respuestas preestandarizadas. Debido a sus identidades funcionales establecidas, preparan al espectador para ser catalizado, haciendo así imposible la catálisis. Contextos alternativos que he estado empleando: transporte público, parques, los almacenes Macy's, el ascensor del Empire State, el Metropolitan Museum (como espectadora, en *Catalysis VII*, en la que asistí a la exposición «Before Cortes» masticando bolas de chicle, haciendo grandes globos y dejando que al explotarse se me pegara el chicle a la cara y la ropa). La única excepción es cuando las piezas dependen sólo de su presencia difusa y discreta, independientemente del contexto. Por ejemplo, en *Catalysis VIII* (véase el punto 1), en la exposición «Women Artists». 5) Eliminar el mayor número posible de criterios para tomar decisiones. Esto tiene para mí una función psicológica. Disminuye la separación entre la concepción original y la forma final de una idea; la inmediatez de las concepciones se retiene lo más posible en el proceso/producto. Por este motivo no puedo dar cuenta de la forma final que toma una idea. Se puede objetar que todas las ideas descritas hasta aquí constituyen criterios de toma de decisiones, pero, de hecho, casi todo lo que he escrito se me ocurrió *a posteriori*, incluida la idea expresada en este párrafo, lo cual debe querer decir que es hora de empezar a hacer otra cosa.

29 de abril, Nueva York: El Guerrilla Art Action Group (Jon Hendricks, Jean Toche) envía cartas a Nixon, Agnew, Hoover, Mitchell, Laird y Kissinger.

A Nixon: Acción de Arte de Guerrilla que deberá realizar diariamente, del 1 al 6 de mayo de 1971, Richard M. Nixon, Presidente de los Estados Unidos de América:

COME LO QUE MATAS

A Laird: Acción de Arte de Guerrilla que deberá realizar diariamente, del 1 al 6 de mayo de 1971, Melvin Laird, Secretario de Defensa:

NOTAS TOMADAS EN EL MERCADO DE CARNE DE WASHINGTON:

SESOS:..... 79 centavos la libra
 LENGUA: 81 centavos la libra
 SANGRE: 2,50 dólares el galón
 CABEZAS: 50 centavos cada una
 ¿TIENES UNA PROPUESTA MEJOR?

A Mitchell: Acción de Arte de Guerrilla que deberá realizar diariamente, del 1 al 6 de mayo de 1971, John B. Mitchell, Abogado General de los Estados Unidos de América:

Canta «America the Beautiful» con sonido «Dixie».

Benthall, Jonathan, «Bochner and Photography», *Studio International*, abril de 1971. Incluimos algunos extractos de la conferencia titulada «Problematic Aspects of Critical/Mathematic Constructs in My Art» («Aspectos problemáticos de los constructos críticos/matemáticos en mi arte»), dada por Mel Bochner en el ICA de Londres, en abril:

Cualquier tipo de información o reformatión se puede dividir en un conjunto de constantes mantenidas externamente. Concentrarse en esas constantes, en lugar de en la información, pone al descubierto la microestructura. Esto fuerza a que cambie la consideración de la formación como estructura a la estructura como formación.

El pensamiento es orden.

Cuando el orden se centra en él, el pensamiento revela las necesidades inherentes de procedimientos fijos para llevarlo a cabo. Este modo de pensar nos liga inmediatamente a ciertas áreas del pensamiento matemático. Generalmente se considera el pensamiento matemático como la antítesis del pensamiento artístico. Esto es lo que ha llevado incluso a algunos bienintencionados amantes del arte a resistirse ante ciertas obras. Llegados a este punto me gustaría subrayar que en mi obra no hay pretensiones matemáticas, lo que conduce a la conclusión de que la obra trata de «algo». No obstante, al mismo tiempo, yo no estoy «creando» arte. Puesto que se trata de una tentativa, prefiero decir que estoy «haciendo» arte [...].

En lo que estoy haciendo la síntesis está en la contradicción entre lo visible y lo mental. Esta contradicción es un punto crucial en cualquier examen del arte reciente. ¿Qué función tiene el elemento visual si se pone el acento inicial en la idea? Especialmente si el artista es consciente de que el arte *no* ilustra las ideas. Podría añadir que esta contradicción no la han resuelto del todo los artistas que han abandonado lo visible. De hecho, sigue siendo específicamente imposible abandonar la visibilidad, hablar, por así decirlo, sólo con la voz mental. Yo sostengo, sin embargo, que podemos alterar las convenciones visuales de manera significativa para poner de manifiesto modos completamente diferentes de pensar. Lo que quiero es que mi arte opere al nivel de una proposición sobre la naturaleza de las cosas tanto pensadas como vistas [...], que se abstenga de lo imperativo. Tal o cual obra no es «como debe ser», sino, en estas condiciones, «como podría ser» [...], o sea, situacional, provisional, no jerárquica.

Gopnik, Irwin y Gopnik, Myrna, «The Semantics of Concept Art», *ArtsCanada*, abril-mayo de 1971.

Poinsot, Jean-Marc, «Beuys à propos de quelques objets», *Opus International*, mayo de 1971.

VH-101, n.º 5, primavera de 1971. Incluye: Michel Claura, «Actualité» (sobre Buren, Mosset, Parmentier y Toroni); «L'art didactique de Donald Karshan»; Phillippe Sollers, «Alain Kirili: Texte Aphoristique»; «Bernar Venet»; «Entretien de Lawrence Weiner avec Michel Claura».

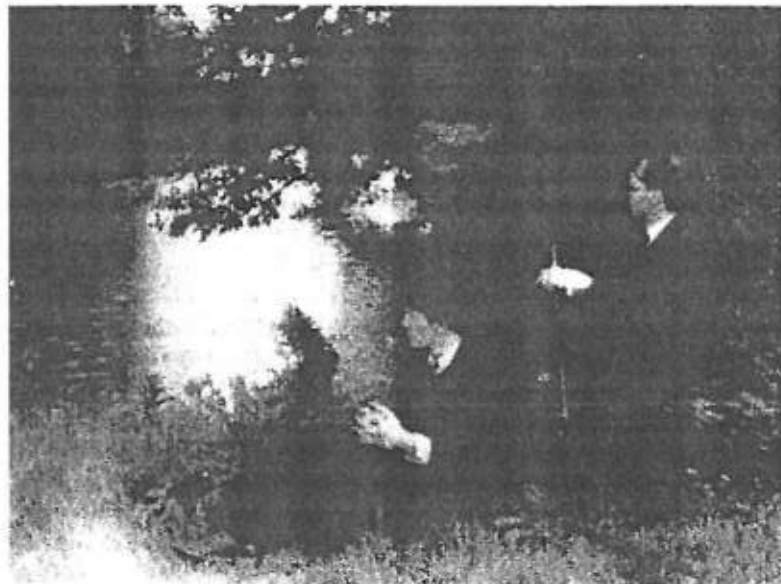
The British Avant-Garde, New York Cultural Center, Nueva York, 19 de mayo-29 de agosto de 1971. Exposición organizada por Charles Harrison; catálogo en colaboración con *Studio International* (número de mayo). Textos de Harrison («Virgin Soils and Old Land») y Karshan. Artistas: Arnatt, Arrowsmith, Art & Language, Burgin, Crumplin, Dipper, Dye, Flanagan, Gilbert & George (Rep.), Long, Louw, McLean, Newman, Tremlett. Crítica de Pincus-Witten en *Artforum*, octubre de 1971.

Art-Language (Terry Atkinson, Michael Baldwin). Extracto de «De Legibus Naturae», incluido en el catálogo:

Supuesto que uno de los individuos cuasisintácticos sea un miembro de la clase provisional ontológicamente apropiada (de un modo histórico, no sólo *a priori*, es decir, que sea histórico), llamamos *Teorías de Ética* (de acuerdo con la «definición») a una concatenación del individuo nominal y la clase ontológicamente provisional. Pero esto resulta un poco extraño. Sugiere que los sujetos de la relación de grupo en cuestión son, respectivamente, el individuo cuasi-sintáctico y la clase ontológicamente provisional. También sugiere que el individuo tiene vagando a su alrededor una relación de grupo independientemente de que forme parte (esto es, se teorice sobre él) del contexto al que se dice que pertenece, o sea, *Teorías de Ética*. Esto es totalmente absurdo. La declaración es una unidad; la «relación de grupos», etc., están en esa unidad.

No hay un compromiso ontológico con una relación de grupo aludida. Tampoco lo hay con cada individuo o con un montón de ellos, o con cualquier clase ontológicamente provisional. Uno está hablando de las «expresiones que «forman» una teoría, ordenadas de algún modo. Uno no tiene por qué decir que tenemos una ilusión de «referencia»: uno tiene una forma de hablar.

Puesto que las «expresiones» sí se refieren *a priori* a los «individuos», uno es casi los «individuos». Pero uno dista más de ellos cuando uno habla cuasisintácticamente de una clase ontológicamente provisional. La clase ontológicamente provisional es un «individuo», la expresión con que, *a priori*, se le alude es otro y, al final, el «ordenamiento», según alguna base «teórica» (de la relación



'Here in the country's heart where the grass is green life is the same sweet life as it ere hath been.'

Gilbert & George
THE SCULPTORS

Gilbert & George, fotograma de la película *The Nature of Our Looking*, 1971.

de grupo), es otro. Todas éstas son «estipulaciones» ontológicas, no naturalistas. Uno no puede decir que su «objeto de "referencia"» es una relación de grupo; el orden está sumergido en el contexto que incluye la declaración de que la «expresión» lo «es». Uno podría pensar, por ejemplo, en el par ordenado (relación de grupo) obtenido al concatenar el «individuo» nominal o cuasisintáctico y la clase ontológicamente provisional como si, de hecho, tuviese un «individuo» como su constituyente de primer orden. Pero esto es un error, porque, cuando uno dice que la relación de grupo es *Teorías de Ética*, está hablando cuasisintácticamente. En realidad estaríamos aquí hablando sobre la expresión de la teoría (el lenguaje) del «objeto» que, en cambio, lo designa *a priori*.

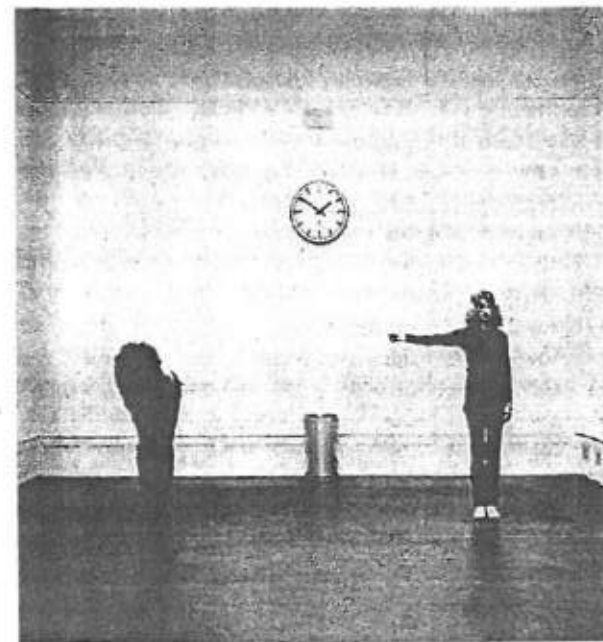
En el contexto en el que uno toma la declaración como una parte, se puede decir que uno no está comprometido más que a decir que habla de un «(cuasi) individuo ontológicamente provisional», una «(cuasi) clase ontológicamente provisional» y una «relación de grupo ontológicamente provisional, (cuasi) ontológicamente provisional» de aquel (aquellos) «individuo ontológicamente provisional» con aquella clase ontológicamente provisional, (casi) ontológicamente provisional.

Teorías de Ética puede ahora sostener una especie de *epokhé*.

Un área en la que uno podría muy bien necesitar un cambio es el contexto en el que alguien quiera distinguir entre «observancias» (esa clase de historia) y predicados teóricos. Uno podría querer que se pensara en *Teorías de Ética* únicamente en términos de lo primero. En consecuencia, uno tendría que restringir su discurso teórico sobre las *Teorías de Ética*, es decir, sus expresiones para él. Introduciendo ahora las *Teorías de Ética* de este modo, se satisfacen la mayor parte de las necesidades del modelo. La cuestión de que la «cosa» sea «ética» es más que un puro mecanismo semántico; el problema es qué hacer con los «trozos de papel». Lo anterior trata de enfocar este problema con la intención de evitar la celebración gratuita de la paradoja semántica (es decir, la de Russell).

Klaus Rinke y Monika Baumgartl. *Primary Demonstrations (Tiempo-Espacio-Cuerpo-Acciones)*. Kunsthalle, Baden-Baden, mayo de 1971 (Rep.):

Medida de Tiempo/Posición en el Tiempo/cuerpo/cabeza ojos orejas nariz boca/cuello/hombro derecho hombro izquierdo/brazos codos manos dedos/pecho/espalda/columna/entrepierna/sexo/pierna derecha pierna izquierda/muslos rodillas pantorrillas pies dedos de los pies/.



Klaus Rinke y
Monika Baumgartl,
*Primary
Demonstration
(Demostración
primaria)*, 1971.

tumbarse correr/estar de pie sentarse/ir tumbarse/
de pie y vuelto de espaldas/de pie y de frente/de pie y de lado/mirarse el
uno al otro/mirar a otra parte/pasar por alto/no verse en absoluto/mirar/mi-
rar alrededor/echar un vistazo/mirar atrás.

pared/suelo/espacio.
distancia/diagonales/centro.
horizontal-vertical.
acciones/gestos.

masculino-femenino:

Yo Tú

Nosotros

Tú Yo

agresión/defensión/situación
tránsito/del punto de partida/al punto de partida.
pasado/presente/futuro:
Yo tú él ella ellos nosotros nosotras vosotros vosotras ellos ellas/somos sere-
mos fuimos.

Un momento del futuro.

Poner una situación actual en el pasado, por lo que en el futuro se vuelve
presente.

del manantial al océano.

ir a por agua/llevar/traer/arrojar/derramar/extraer.

comenzar

acabar.

Andar un sendero determinado a diferentes velocidades.

un día vivido-experimentado.

pasado	presente	futuro
seré	seré	seré
seré	seré	soy
seré	soy	soy
seré	seré	seré
soy	seré	seré
soy	soy	soy
soy	soy	fui
soy	fui	fui
fui	soy	fui
fui	fui	soy
fui	fui	fui
pasado	presente	futuro

Arte como idea en Inglaterra, CAYC, Buenos Aires, mayo de 1971.
Organizada por Charles Harrison. Catálogo en inglés y en español.
Artistas: Arnatt, Arrowsmith, Art-Language, Burgin, Dye, Woodrow.

Flash Art (Milán), n.º 24, mayo de 1971. Obras y textos de Acconci,
Christo, Fabro, Graham, Griffa, Guarneri, Marriaci, Nagasawa,
Oppenheim. La revista *Flash Art* se fundó en 1967 y la edita Giancarlo
Politi.

«Notebook: Vito Accinci on Activity and Performance», *Art and
Artists*, mayo de 1971.

Ferguson, Gerald, *Four* (Cuatro), NSCAD, mayo de 1971. Grabación
en un casete de una hora del *Standard Corpus of Present Day English
Language Usage* (véase pp. 298-299) dispuesto según la longitud de las
palabras y alfabetizado. «Una palabra de cuatro letras cada 4 segun-
dos durante una hora = 900 palabras de cuatro letras. Una grabación
en cinta continua de 4 segundos: la misma PALABRA en el mismo
intervalo de tiempo se percibe como una PALABRA diferente en in-
tervalos distintos, con lo que queremos decir que la cuestión son las
“necesidades de ciclo” del oyente o el espectador.»

Jeanne Siegel, «An Interview with Hans Haacke» («Entrevista con
Hans Haacke»), *Arts*, mayo de 1971:

La información que se presenta en el lugar adecuado en el momento justo
puede tener un gran poder. Puede afectar al tejido social. Este tipo de cosas van
más allá de la alta cultura tal como la ha perpetrado una industria del arte di-
rigida al buen gusto. Naturalmente, yo no creo que los artistas ejerzan real-
mente un poder significativo. Como mucho, se puede ser foco de atención.
Pero cualquier pequeña contribución ayuda. Quizá pueda cambiarse el clima
social obrando de común acuerdo con las actividades de otras personas que es-
tén fuera de la escena artística. De todas formas, cuando se trabaja con «mate-
rial de la realidad», se ha de pensar en las posibles consecuencias [...]. Los siste-
mas de tiempo real son agentes dobles. Puede que operen bajo la etiqueta
«artes», pero esta culturización no les impide funcionar como los sistemas nor-
males (H. H.).

Douglas Huebler, *Art and Project Bulletin* 39, 22 de mayo-11 de junio de 1971.
«Variable Piece I (January, 1971)». Ejecutada en Holanda, EE.UU.,
Italia, Francia y Alemania:

Se fotografió a ocho personas un instante después de decirles: «tienes una
bonita cara», «tienes una cara muy especial» o «tienes una cara interesante»; en
uno de los casos, se tomó la fotografía sin decir nada antes. El artista sólo co-
nocía a una de las ocho personas y no es probable que vuelva a tener contac-
to personal con el resto. Las ocho fotografías, junto con esta declaración, cons-
tituyen la forma de obra.

Leandro (Katz) comienza *The 21 Columns of Language*, mayo de 1971, Nueva York (en inglés y español).

Al's Grand Hotel, 7175 Sunset Blvd., Hollywood (California), 7 de mayo-12 de junio de 1971. Folleto-catálogo de 12 pp. de la exposición realizada en el hotel de Allan Ruppersberg, en la que las habitaciones, con decoraciones y nombres diversos («Habitación B», «Habitación de Al», «Habitación de Jesús», «Suite nupcial», etc.), se podían visitar o alquilar por seis semanas.

Ruscha, Edward, *Dutch Details*, Octopus Foundation con Sonsbeek (véase *infra*); ejecutada en mayo de 1971.

Taylor, Thoss W., *Consider Your Confine (Considere su límite)*, NSCAD, 2-13 de mayo de 1971. «Mostrada» también en otros 16 lugares en los Estados Unidos, en abril, mayo y junio, entre ellos la Eugenia Butler Gallery de Los Ángeles, que representa al artista. «N.º 17 de una edición de 100 piezas (fotográficas) intentando cada una definición del concepto de límite.»

Waldman, Diane, «Holes Without History» (sobre Heizer); Bowles, Jerry G., «Can Epistemology Be Entertaining?» (Sobre Arakawa) en *Art News*, mayo de 1971.

Tim Johnson, *Erotic Observation (2)* (Observación erótica 2), 28 de julio de 1971, 15:50 h, Fisher Library, Sidney University, Australia:

Una chica que lleva un vestido muy corto de rayas rojas, azules y blancas está apoyada con los codos sobre una mesa. Debido a la altura de la mesa (cerca de 1,20 m) se le ha subido un poco el vestido. Justo detrás de ella hay un tramo de escalera, así que las bajo y las vuelvo a subir lentamente. Repito esto mismo seis veces, observando lo siguiente:

1) Las piernas están apretadas con firmeza. Bragas de color crema con una ancha puntilla. Bastante holgadas. 2) Piernas relajadas, levantada la cadera izquierda haciendo que el trasero sobresalga un poco y desplace las bragas del centro. 3) Frotamiento de las piernas una contra la otra abriéndolas y cerrándolas un poquito. 4) Piernas cruzadas con firmeza, las bragas arrugadas y un poco metidas. 5) Lo mismo que en el punto 4. 6) Ya no está allí.

Activity: Sonsbeek '71, Sonsbeek Park, Holanda, 19 de junio-15 de agosto de 1971. Organizada por un «Comité de trabajo» encabezado por W. A. L. Beeren. Catálogo en dos volúmenes que incluye textos de Beeren, una amplia documentación sobre la exposición, que se extendía por toda Holanda (por el mismo parque y en publicaciones y

películas), una lista de otras exposiciones de grupo relacionadas con ésta, bibliografía y biografías. Crítica en *Arts*, septiembre-octubre de 1971. Participantes: Acconci, Ader, André, Armagnac, Arschwager, Baillie, Bakker, Beuys, Bladen, Boezem, Brouwn, Buren, Christo, Conrad, Darboven, de Maria, Gehr, Graham, Grosvenor, Heizer, Huebler, I. C. W., Jacobs, Joepat, Judd, Kawara, Knoebel, Morris, Nauman, Nelson, Noord-Brabant, Oldenburg, Oppenheim, Paik, Panamarenko, Philips, Prini, Rinke, Roehr, Rückriem, Ruscha, Sandback, Sanéjouand, Schippers, Serra, Sharits, Siegel, Smith, Smithson, Snelson, Snow, Stuyf, Tajiri, Tenjo y Yokoyama, Visser, Volten, Vries, Wehgelaar, Weiner, Wieland.

Buren, Daniel, *Lettre ouverte à la revue Robho et à son comité de rédaction*, 25 de junio de 1971. Dos páginas a ciclostil.

Collins, James, *Revision and Prescription (Revisión y prescripción)*, Nueva York, junio de 1971:

La «estabilidad» de los contextos artísticos continúa [...] en el frente «analítico», aunque supuestamente contra las activaciones retinales no inteligentes de gran parte de las «obras visuales». Esto es sospechoso filosóficamente, porque presupone la necesidad de que un arte nuevo tenga los mismos apéndices físicos que el arte anterior: por cada objeto suprimido tiene que haber otro objeto en su lugar; el movimiento resulta meramente sintáctico, yendo de un tipo de objeto a otro, del lienzo y la madera al papel, por ejemplo. Ese argumento significaría que este ensayo es un objeto artístico que ha de relacionarse formalmente con los «objetos artísticos» anteriores. La «obra de arte» de este ensayo está contenida en su función semántica. Este ensayo es funcional más que formal. Lo que cuenta es lo que significa, no el que se enfrente a las ideas sobre el aspecto que debería tener la «obra de arte».

Leer y andar no son, de todas formas, los medios más sofisticados de recibir información (lo mismo se podría decir de caminar alrededor de los objetos). La indignidad se agrava a menudo por la «obra» situada detrás de barreras visuales con fuertes implicaciones de *statu quo*, como las cajas de cristal colocadas a unos niveles de lectura ergonómicamente desafortunados. Leer andando encorvado y a la deriva por una habitación no es una buena pragmática (un aspecto innegable de toda situación semiótica). Pero, dejando a un lado la pragmática, muchos artistas conscientes de la paradoja emplean el sistema de la galería únicamente como una forma de publicidad. Para, otros, la colocación de su obra en situaciones con implicaciones culturales y estéticas tan fuertes como las de los objetos artísticos más alabados ha significado una especie de pirueta conceptual en su evolución. La razón es obvia, porque la retroalimentación de esta situación es física y visual, y explica el «exhibicionismo conceptual» de ex-

tender «materia legible» por las paredes y las mesas. La «hermosura» de estas obras las relaciona, por un lado, con las obras «de observación visual», «se sostienen por sí solas», pero, por otro, tiene el efecto adverso de que «el concepto» parece trabajado. El «concepto» se «engalana» o se estira para encajar en una forma visual, de forma que su crecimiento conceptual está siempre supeditado a su contenedor. La idea de mostrar un ensayo sobre la pared, o una serie de «instrucciones para la percepción» o lo que sea, en una secuencia lineal, la relaciona directamente con la forma del arte anterior —la escultura serial— y quizás explique su manierismo «óptico y filosófico». El nuevo trabajo no puede encontrar nunca su propia identidad cuando emplea unas «formas de presentación» que tienen «fijaciones» culturales y funcionales de artistas tan diversos como Nolan, cuyas pinturas invitan a un «viaje» retinal en toda su longitud, o Morris, en cuyas obras se «invita» al espectador a circular a su alrededor.

Posiblemente existe la paranoia de que avanzar muy lejos fuera de la línea de las reglas de juego existentes dejaría a la obra sin sentido. Esto alaga a la idea de que las reglas son inamovibles y necesarias; es el viejo argumento formalista con un disfraz diferente. Atenerse a las reglas (si es que puede aplicarse la analogía del juego) tiene sentido únicamente si el juego lo tiene. Lo que se ha planteado es si vale la pena jugar el juego, no cuánto tiempo vamos a intentar forzar las reglas. Mi opinión es que el juego ha cambiado, no se trata de un movimiento sintáctico interno previsible, como si pasamos del fútbol al rugby, que es un ejemplo formalista. Coger el balón y correr con él es el mismo tipo de estrategia formalista que, por ejemplo, cambiar de pintar una banda a «caminar» por una banda (Long). No hay una diferencia significativa entre los dos actos. Hay «juegos» más complejos e interesantes a los que jugar. Si se usan las palabras como estrategia y como antídoto, es necesario aceptar todas las implicaciones y no buscar cobijo en el *status*, y al calor, de los sustentos conocidos [...].

En conclusión, si «Art-Language», Burn, Ramsden y otros tienen razón totalmente en sus consideraciones —normalmente compartidas pero rara vez entendidas— acerca de la tarea fundamental del «arte analítico» y sus exigencias metodológicas, la idea de que la investigación sobre la semiótica del arte señala una revisión fundamental del modo de operar tradicional del artista puede tener profundas consecuencias en las esferas correctora y prescriptiva. Puesto que sólo podemos descubrir el lenguaje con el lenguaje, se debe preguntar: ¿puede un sistema descubrirse a sí mismo o hay allí una laguna?

21 de junio: el día más largo del año; Geoff Hendrickx intercambia «cielo y obras relacionadas con el cielo con gente de todo el mundo».

Kosuth, Joseph, *The Sixth Investigation (Art as Idea as Idea) Proposition II*, CAYC, Buenos Aires, 1971 (en inglés y en español); conferencias de

Kosuth en el CAYC el 18 de junio, en relación con su exposición allí; además del libro, un catálogo con textos y bibliografía.

Levine, Les, «The Information Fall-Out», *Studio International*, junio de 1971 (texto escrito para insertarlo en el catálogo de *Recorded Activities*, octubre de 1970).

LeWitt, Sol, «Doing Wall Drawings», *Art Now*, junio de 1971 (véase extracto en pp. 288-290).

Malloy, Mike, *Conference of the Society of Cemetery Aestheticians (Conferencia de la Sociedad de Estetas de los Cementerios)*, 1 de junio de 1971, en el State Mutual Savings Building de Los Ángeles; patrocinada por Eugenia Butler; cinta, informe y documentación relativa a la arbitraria subdivisión en 27 partes y posterior venta de una parcela del cementerio del Olivet Memorial Park, Los Ángeles.

Michelson, Annete, «Toward Michael Snow, Part I», *Artforum*, junio de 1971.

Benthall, Jonathan, «David Bohm and the Rheomode»; Blotkamp, Carel, «Dutch Artists on Television», *Studio International*, junio de 1971.

Pluchart, François, «Les Agressions d'Acconci», *Combat*, 14 de junio de 1971.

Analytical Art, n.º 1 (antes *Statements*), Coventry, julio de 1971. Colaboran Pilkington, Rushton, Lole, Atkinson, Baldwin, Howard, Burn y Ramsden, Smith, Willsmore.

Chandler, John Noel y Maldavin, Allré, «Correspondences», *Artscanada*, junio-julio de 1971.

Flash Art, n.º 25-26, junio-julio de 1971; obra y textos de Kawara, LeWitt, Fulton, Arakawa, de Dominicis, Agnetti, Tremlett, Zini, Innocente.

Arte de Sistemas/Art Systems, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, julio-22 de agosto, organizada por Jorge Glusberg. Se publicaron libros de Burgoyne, Kosuth, Weiner (2) y de Grippo, Pellegrino y Portillos; «transformación de la guía telefónica» de Jochen Gerz, etc. Número especial de *Arte Informa* (n.º 7, julio de 1971) con motivo de esta exposición. El catálogo de la muestra (una carpeta de anillas) se publicó a principios del año 1972.

Art Disaster, John Baldessari, 1971. Art and Project Bulletin 41, 3-15 de julio de 1971.

John Baldessari, NSCAD, Halifax, verano de 1971: «No voy a hacer más arte aburrido. No voy a hacer más arte aburrido. No voy a hacer más arte aburrido»..., etc., obra en la que un estudiante se convierte en la «víctima propiciatoria» del artista, que no está presente mientras se realiza la misma; consistía en que cualquiera podía escribir en las paredes de la galería, una y otra vez, la frase: «No voy a hacer más arte aburrido»; también se grabó una cinta de vídeo. Baldessari realizó también una película de tres minutos en junio de 1971, titulada «The Excesses of Austerity and Minimalism» («Los excesos de la austeridad y el minimalismo»), una hoja de papel en una máquina de escribir en la que el título se ha de escribir una y otra vez lo más rápido posible, intentando hacerlo a la máxima velocidad y sin errores.

Richardson, Brenda, «Howard Fried: The Paradox of Approach-Avoidance», *Arts*, verano de 1971.

Rosenberg, David, «Notes from a Conversation Tape with Vito Acconci, July 22, 1971» («Notas de una conversación grabada con Vito Acconci el 22 de julio de 1971»), *A Space News* (Toronto), julio de 1971. Extracto:

Creo que la mayoría de mis obras se planearon como una especie de obras de aprendizaje, como un medio de adaptación a algo, una especie de sesiones prácticas ante lo que pudiera suceder [...]. Al igual que muchas de mis cosas del año pasado tenían que ver con constituir regiones [...], o con considerar a la gente como regiones [...], de manera que una región invadía otra o se combinaba con otra, como en esa obra en la que estoy de pie cerca de una persona entrometiéndome en su espacio personal, escogiendo una persona que mira lo expuesto y tomando su espacio personal, forzándole a moverse porque invado el espacio que se había creado para mirar la exposición [...], o con abrir una región privada, o sistema cerrado, tal como hago en esa obra con Kathy en la que ella tiene cerrados los ojos y trata de abrirlos [...]. Parece que últimamente, en mis obras, he estado utilizando principalmente personas, o animales [...]. Antes giraba más sobre mí mismo, trataba más conmigo [...]. Ahora pienso mucho más en la interacción [...].

Me resulta cada vez más difícil separar la actividad artística de la vida diaria, y trabajo en ese sentido: en evitar la separación. Aunque últimamente lo estoy *mostiando* en un contexto artístico [...]. Creo que ese tipo de actuación tiende a clarificarme las cosas, como una especie de experiencia prototipo [...], trabajar hacia la obra [...].

Me apetece ahora sacar tanto trabajo como pueda, haciendo cosas «públicas» constantemente [...], así que lo que se hace público no son tanto obras acabadas como un *proceso* de trabajo [...]. No me gustan mis obras consideradas aisladamente [...]. Me gusta más que aparezcan como una especie de cuaderno de trabajo que como obras acabadas [...]. Documentarlas no sólo con fotografías y descripción, sino junto con las notas que tomé en un cuaderno mientras trabajé en ellas [...]. El modo en que, en esas notas, las palabras, al contrario que las fotos, pueden sugerir el proceso de las obras, llevarnos a sentimientos e ideas fuera de ella [...]. Una de las razones por las que me impresiona la obra de Nauman es esa bella nitidez y sentido absoluto de cada obra, pero que es casi lo contrario de lo que yo quiero [...]. Es, como Oppenheim, quizá mi influencia más importante sobre la concepción que tengo del artista en la actualidad, pero yo iría más atrás; por ejemplo, diría que [William] Faulkner ejerció sobre mí la mayor influencia que he tenido nunca, por ejemplo, por su falta de ganas de acabar una frase, su sentido de ir continuamente más allá hasta donde se pueda seguir (¿dije *fluir*?), como en esas frases que continúan durante páginas [...]; con tantas reconsideraciones, dudas y alternativas, sus frases parece que intentan consciente o inconscientemente derribar una estructura terriblemente conservadora [...]; creo que salen ganando [...]; tal como yo siento en mí mismo una especie de impulso de complicar en exceso las cosas, de confundirlas, o embrollar la trama, o mi vida cotidiana hasta el punto de no poder apenas manejarla [...] y encontrar modos de ponerla de nuevo en orden [...]. Sólo ver hasta dónde llega el riesgo: siento que aún tengo levantados



Ulrich Rückriem, *Circles (Círculos)*, fotograma del vídeo; el artista martilleando un círculo a su alrededor, verano de 1971. Por cortesía de la Videogalerie Gerry Schum, Düsseldorf.

procesos continuos. Las sacudidas de mi mano durante un periodo de tiempo no son un movimiento continuo como sería, por ejemplo, si la agitara para saludar. Las sacudidas son el resultado de espasmos musculares o contracciones nerviosas que tienen lugar al azar, no son movimientos musculares ordenados. Cuando se proyecta la película a una velocidad mayor que la empleada al grabarla, ocurre una distorsión temporal. El ejemplo más claro lo proporcionan las técnicas de animación aplicadas a objetos en movimiento. Así, cuando se proyecta la película a velocidad normal, de hecho está acelerada, pero el efecto de la compresión espacial se minimiza al aplicarlo a un tema que cambia muy poco. El procedimiento se contrarresta eficazmente quedándose uno quieto.

Long, Richard, *From Along a Riverbank*, Art and Project, Amsterdam, verano de 1971. Folleto de 20 pp. con hojas de árboles.

Yutaka Matsuzawa. *Art and Project Bulletin* 42, 7-21 de agosto de 1971. «¡Seres humanos! Desaparezcamos. Vámonos. ghatéi gatheí. el comité anticivilización».

Denis Oppenheim, CAYC, 27 de agosto-6 de septiembre, Buenos Aires. Catálogo de la obra y las actividades del artista durante su estancia en Buenos Aires.

Tony Shafrazi, *Non-Projection*, NSCAD, Halifax, 23-27 de agosto.

Art-Language, n.º 3, septiembre de 1971. Colaboran: Burn, Cutforth y Ramsden, Howard, Bihari, Baldwin:

Las condiciones prácticas, teóricas y epistémicas del área (dominio) del discurso presentadas por el periódico han logrado una consolidación de hecho. En general, los editores se han preocupado de preservar una base teórico-artística concreta. Uno de los resultados es que los contenidos de la publicación demuestran lo vacío (o inadecuado) de las restricciones categóricas en un contexto que puede muy bien soportar una generalidad epistémica muy alta.

Data, n.º 1 (Milán), septiembre de 1971, editada por Gilberto Algranti y Tommaso Trini. El índice incluye: «Interview with Ian Wilson» de Tommaso Trini; «Book as Artwork 1960/1970», con bibliografía, de Germano Celant; «Presenza Assenza» de Daniel Buren (sobre el asunto del Guggenheim, publicado previamente con el título de «Around and About» en *Opus International*, mayo de 1971, en *Studio International*, junio de 1971, y en *Art Info*, julio de 1971); «Buren Haacke, chi altro?» de Michel Claura y René Denizotj; «Commento su Merz» y «Mario

Merz: *La Serie de Fibonacci» de Renato Barilli (extractos a continuación) (Rep.). Todos los textos en inglés e italiano.*

¿Qué es la serie de Fibonacci?

Es una proliferación de números. Los números se reproducen como los hombres, las abejas o los conejos. Si no se reprodujeran, dejarían de existir. La serie es vida. Los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9 enumeran elementos muertos. En cambio, la serie es matemáticas en expansión, que es como decir matemáticas vivas.

¿Cómo aplica esta serie matemática a la actividad del arte visual?

La aplico ligando los números a ciertos elementos «esenciales» en arquitectura. En el museo Guggenheim la apliqué a la tensión en espiral de la galería interior. Los números incrementan visualmente la tensión o, mejor dicho, hacen que se sienta. Si los números son arte visual, la galería Guggenheim, la casa de Mies van der Rohe, las cinco ventanas del Ayuntamiento de Munich o el arco del palacio de Nuremberg, que son otros lugares en los que he trabajado, son también arte. Es arte directo, que es un método que se ha usado siempre para decir algo o para dar nacimiento a algo.

¿Qué método empleó en su último proyecto en Munich?

La razón de mi interés en la serie matemática de Fibonacci viene de que los números son una invención abstracta del hombre, pero se concretan cuando se emplean para contar objetos. No me interesan en un sentido físico directo, sino, más bien, en un entorno que no es físico, pero que se puede contar [...].

Usted empleó la serie matemática de Fibonacci en otras estructuras arquitectónicas, por ejemplo, en el Guggenheim Museum, en Krefeld y en Nuremberg.

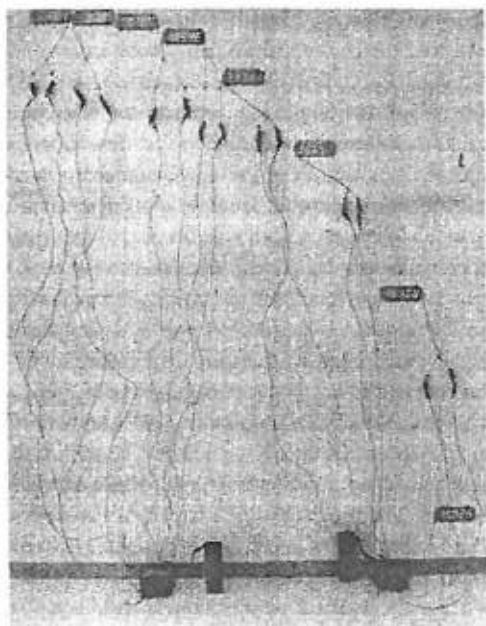
Si, en Krefeld es donde se me ocurrió por vez primera aplicar esta serie —que ya había usado en el iglú y otras situaciones— a la arquitectura, es decir, al espacio cerrado que es ampliado por la serie. Aquí empleé una espiral que comenzaba en el centro del museo e iba hacia el exterior. Su violencia de expansión se relacionaba directamente con el rápido «crecimiento» de los números de Fibonacci [...].

¿Podría resumir lo que ha descubierto de la serie de Fibonacci poniéndola en funcionamiento y reflexionando sobre ella?

Diría que hay un volumen enorme de espacio mental y, por tanto físico, a nuestra disposición. Ése es el valor «político» de la aplicación de los números que proliferan a las áreas que usamos.

¿Tiene algo que ver esta investigación suya con la relación entre el arte y la vida?

Se refiere a la cuestión de que el arte salga a la calle, etc.? Esta cuestión del arte y la vida se puede expresar también en otros términos. Que podamos aplicar esta serie al arte significa que podamos incluir en la sociología (del arte) los términos de una idea que surja del estudio de la proliferación de una planta o un animal. El cambio de los números romanos a los árabigos es la cualidad indefinible que ha dado la vuelta a un sistema.



Mario Merz, *Relationships of Growth Within the Development of a Tree Outlined in an Unbroken Line According to the Fibonacci Series (Relaciones de crecimiento en el desarrollo de un árbol trazadas en una línea continua según la serie de Fibonacci)*, neón, cable, 1970. Por cortesía de la Sonnabend Gallery, Nueva York.

Anonymus, «Evaporation Piece», «Strata Reverse Study», «Limestone Wash», University of British Columbia Fine Arts Gallery, Vancouver, 13 de septiembre-2 de octubre.

18 de septiembre de 1971: tarjeta, escrita en español, enviada desde Nueva York por una anónima «Orders & Co.» al Sr. Jorge Pacheco Areco, entonces Presidente de Uruguay:

Querido Dr. Pacheco Areco:

Hemos decidido ponerle bajo nuestras órdenes. En su momento, recibirá órdenes por correo. El cumplimiento de nuestras órdenes no le ocupará mucho tiempo ni energía. Dispondremos en el futuro de pequeñas parcelas de su tiempo porque consideramos que una persona que acumula tanto poder como el suyo sólo puede humanizarse recibiendo órdenes.

En caso de que la rechace, deberá comunicarlo a la prensa en el momento en que reciba cada orden. Circularán copias de nuestras órdenes entre algunos segmentos de la población uruguaya, la cual asumirá, con nosotros, que usted las está cumpliendo, al menos que usted exprese públicamente lo contrario.

[La carta que acompaña esta primera tarjeta explica que Orders & Co.] es una organización privada sin intereses económicos en Uruguay. Su único interés reside en invertir un poco la relación entre los que mandan y los que reciben órdenes, rompiendo el círculo vicioso del poder. [Algunos ejemplos de órde-

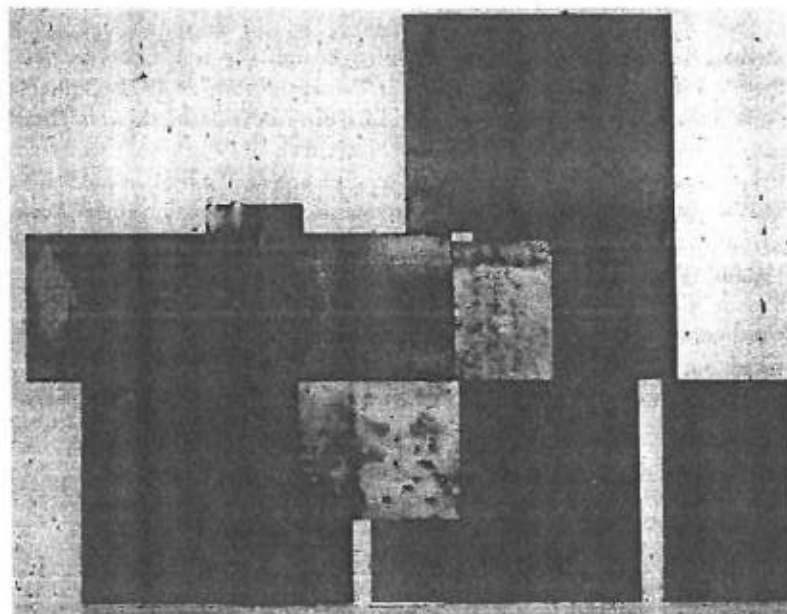
nes:] 5 oct.: nuestra próxima orden es para el día 15 de octubre; ese día tendrá un cuidado especial al abrochar sus pantalones antes de salir a la calle. 30 oct.: el día 5 de noviembre simulará usted que camina con normalidad, pero será consciente de que ese día Orders & Co. tomará posesión de uno de cada tres pasos de los que usted dé. No hay necesidad de que se obsesione con esto.

Scalar (Rep.), Dorothea Rockburne, Nueva York, septiembre de 1971 (mostrada en la Bykert Gallery, enero de 1972).

La obra de Rockburne se basa en axiomas de teoría establecida; las hojas de superficie proporcionan las «constantes»; los borrones y manchas proporcionan las «variables». La disposición sigue una proporción lógica inicialmente. Del diario del artista:

Scalar y Sacshuamán

- 1) Agregar los cursos y tendencias que producen el carácter observado.
- 2) Estudiar las circunstancias en las que ambos sistemas consiguen la acción más libre.
- 3) Determinar hasta cierto punto las causas que están operando, aunque sea imperfecta o parcialmente; las causas de su acción.
- 4) La manifestación de un orden permite una suposición no medible aunque, no obstante, real.



Dorothea Rockburne, *Scalar*, papel, cartón, petróleo, 2,5 x 3,5 m (aprox.), 1971. Por cortesía de la Bykert Gallery, Nueva York.



Milieu Protection (Dinamarca), septiembre de 1971. Formato de periódico; incluye una parte sobre las *Street Works* (obras en la calle) de Barry Bryant.

Robert Barry, otoño de 1971: Esta obra se ha estado depurando desde 1969:

Es completa, determinada, suficiente, individual, conocida, entera, revelada, accesible, manifiesta, activada, efectiva, dirigida, subordinada, distinta, planificada, controlada, unificada, delineada, aislada, confinada, confirmada, sistemática, establecida, predecible, explicable, aprehensible, destacable, evidente, comprensible, permisible, natural, armoniosa, particular, variada, interpretable, descubierta, persistente, diversa, compuesta, ordenada, flexible, divisible, ampliable, influyente, pública, razonada, respetable, global, poco práctica, encontrable, real, interrelacionada, activa, descriptible, situada, reconocible, analizable, limitada, evitable, sostenida, cambiante, definida, probable, consistente, duradera, realizada, organizada, única, compleja, específica, racional, regulada, condicionada, uniforme, solitaria, dada, improbable, comprometida, mantenida, particular, coherente, dispuesta, restringida y presentada.

Taylor, Robert, «Chris Cook's Coming Years: Life as Process as Art», *Sunday Magazine of the Boston Globe*, 26 de septiembre de 1971. Cubierta de la revista usada por Cook como una obra de «Datos de Arte Real» (un impreso para rellenar y enviar al artista).

This is Not Here: Yoko Ono, Everson Museum, Syracuse, Nueva York, septiembre-octubre de 1971. Organizada por James Harithas y George Maciunas.

Smithson, Robert, «A Cinematic Utopia», *Artforum*, septiembre de 1971.

Jappe, George, «A Joseph Beuys Primer», *Studio International*, septiembre de 1971.

Hickey, Dave, «Earthscapes, Landmarks and Oz», *Art in America*, septiembre-octubre de 1971.

Conversación entre Douglas Huebler y Donald Burgoyne Bradford, (Massachusetts), octubre de 1971 (extractos de la grabación):

H: ¿Recuerdas una conversación que tuvimos en la acera en la primavera del '68 cuando comencé a excavar en mi césped y a hacer cosas ahí afuera?

B: La recuerdo muy bien. Una de las cosas sobre las que te pregunté en esa ocasión fueron los límites, qué considerabas que entraba dentro del reino del arte y qué considerabas excluido, y cómo lo decidías. Me recuerdo mirando la acera y la hierba paralela a la acera y preguntándote dónde comenzaba el arte y dónde terminaba.

H: Por aquel entonces comencé a hacer aquellas pequeñas maquetas, pequeñas maquetas de tierra. Recuerdo una en particular en la que estaba haciendo el tipo de formas que había estado empleando para hacer escultura minimalista y comencé a invadir el espacio del Charles River, haciendo una desviación, un simple canal que sería un simple ángulo recto, una línea recta, paralela al río, y después volviendo atrás. Fue haciendo ese tipo de cosas cuando mi cabeza realmente dio un giro porque me di cuenta de que, mientras no tenía la línea de hormigón, simplemente podía encontrar un recodo del río y hacer un pequeño canal a través del mismo. Me di cuenta de que todas estas cosas podían ser bastante sutiles.

B: Es muy extraño. Yo llegué a una postura parecida aunque diferente al mirar una y otra vez las obras de plexiglás reflectantes que estaba haciendo y ver que el contenido de las obras de arte era todo el entorno que las rodeaba que, supuestamente, se había excluido de las obras de arte usuales.

H: En aquellos momentos yo intentaba pensar nuevas maneras de tratar la naturaleza e imponerle formas sin tener limitaciones, sin tener un marco, un contenido [...], como si la tierra fuera plana. Si la tierra fuera plana, el hombre habría puesto un marco a su alrededor; al ser redonda, creó continuidad. Y espacio. Espacio en sí. Y también un reconocimiento del aislamiento. La continuidad, en mayor medida que los marcos, significa espacio [...]. Las pequeñas maquetas que estaba haciendo para la obra del río acabaron con la idea del marco. La cuestión del marco, el contexto, impulsó mi interés por hacer que las formas fueran a la naturaleza.

B: Una cuestión importante es el hecho de que los dos estábamos buscando a tientas un reconocimiento, de que, mientras nos estábamos convirtiendo en artistas y estábamos tomando conciencia del arte, habíamos llegado a un estadio histórico que había aislado el arte de otras cosas. Se suponía que los artistas eran una gente especial o diferente, que tenían puntos de vista diferentes de la sociedad. Ahora se ha puesto en evidencia que los artistas, como todo el mundo, simplemente disponen el material de la tierra, vuelven a procesar los materiales de la tierra. Nos hemos dado cuenta de que no se puede aislar con éxito el arte de los procesos sociales, culturales o históricos; de que hay una re-alimentación constante.

H: Me pregunto si ha habido alguna época en que el arte haya sido una manifestación de una cultura que no tenía motivos para creer que no iba a durar y podía, por tanto, alojar las formas artísticas como algo anejo, como algo de valor cultural únicamente. La falta de permanencia tangible de muchas de las

cosas que se están haciendo hoy día pueden ser la expresión de un gran pesimismo acerca de la supervivencia biológica.

B: El tipo de arte que hacemos también se puede interpretar considerando la evolución habida en la proporción entre la información y el peso de los medios, desde los jeroglíficos de la edad de piedra hasta los medios actuales de alta información y bajo peso. Hemos sido consecuentes con el reconocimiento de que ya no es necesario contar con toneladas y toneladas de cobre para adquirir importancia. Pero en el mercado del arte todavía funciona todo eso, el sentido de la propiedad, la idea de transmitir propiedades a tus hijos y todo lo que ha estado siempre presente cuando algo se concibe como un objeto de lujo. Si el arte se aísla de la cultura y se convierte en un objeto de lujo, funciona de un modo muy distorsionado. El tamaño y el peso se convierten en factores muy importantes.

H: Puesto que nuestro arte ha dado la espalda a la creación de objetos de lujo y se ha vuelto hacia el residuo o la información como el producto, es interesante hacer una comparación con lo que tenía valor hasta ahora. Puede que, en vez de cansarnos o contaminarnos con los objetos del mundo, al final acabemos agotados por la información en el mundo.

B: Pero nosotros no participamos en la sobrecarga informativa. Existen dos éticas completamente diferentes. El trabajo que yo realizo consiste en una información muy destilada, altamente procesada, ideas muy abstractas. No recupero esas ideas. Las presento al público. Hay una selección muy cuidada. Como artistas nos enorgullecemos de seleccionar lo que creemos necesario para la situación en la que nos hallamos. Por otra parte, los artistas que trabajan con la redundancia, con la acumulación, con la sensibilidad del *collage*, están despilfarrando. Un criterio importante para juzgar el arte es la capacidad del artista para seleccionar el factor que tenga mayor resonancia.

H: Esto presupone que alguien está atendiendo.

B: Si nadie atiende, no hay arte. Creo que no se puede hacer arte en aislamiento. En parte, la definición del arte es que se trata de una relación que se forma entre un público y un artista [...]. Hay programas de televisión redundantes y con audiencia que tienen como resultado la parálisis cultural.

H: Una de las cosas que mantienen una cultura es la redundancia de la información: repetir las mismas oraciones una y otra vez, contar las mismas historias, ir a las mismas reuniones y encontrar gente que dice las mismas cosas [...]. Ese tipo de redundancia es precisamente lo que forma la base cultural.

B: Hay dos enfoques totalmente distintos porque uno de los puntos de vista reconoce la responsabilidad de cumplir con el público y el otro, la tarea de cumplir con el artista. Uno emplea el arte como vehículo de sugestión y el otro, como vehículo de presentación.

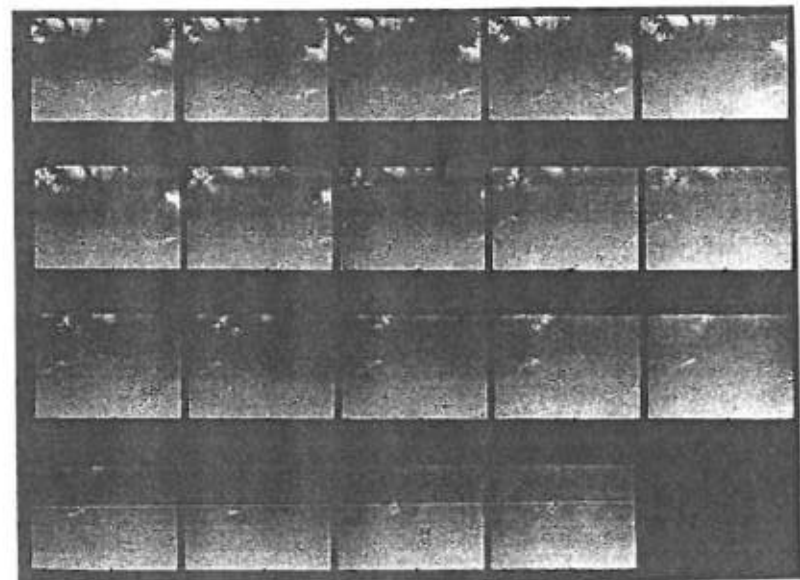
H: La obra en la que dices «toma lo que hay fuera y llévalo dentro y toma lo de dentro y llévalo afuera» es más ambigua; se parece más a mis secretos, en los que el contenido está más allá de [...].

B: Todo eso, la serie de adentro y afuera, trata precisamente de los límites de las identidades, la condición de límite del ego y los límites culturales, y funciona a varios niveles. Dicho de otro modo, enviamos al mundo un explorador. Vuelve y sus informes nos dicen quiénes somos. Extendemos al mundo nuestros egos. Hacemos obras de arte que tienen que ver con el mundo y ellas reflejan quiénes somos. A varios niveles, se trata realmente de situar la cuestión en la mente del público. Le fuerza a identificar dónde están sus límites.

H: Pero, dado ese tipo de reciprocidad, los límites cambian constantemente.

B: Sí, son límites dinámicos. Por eso ese tipo de obras de arte de dentro-fuera son tan vagas, porque tienen en cuenta el hecho de que las condiciones de los límites sean tan dinámicas [...].

H: El artículo de Buren de este verano en *Studio International* habla de Duchamp y de que él todavía permaneció dentro del contexto artístico. Y ahí tenemos a Buren, escribiendo en el contexto artístico, dirigiéndose todavía él mismo al mundo del arte sin poder nunca escapar del mismo [...]. La cuestión del contexto está siempre ahí. El tema de la información es sólo un fenómeno, la postura desde la que ajustas, manipulas o diriges los fenómenos que eliges utilizar. Es más importante la postura discrecional que tomas que el tema. Existe el malentendido de que gran parte del arte contemporáneo está empleando la información como un mero mecanismo decorativo, creador de imágenes, como otra manera de colocar las manzanas, parafraseando a Buren [...].



Alice Alycock, segmento de *Cloud Piece* (*Pieza de nube*), 1971.

Hanne Darboven, Westfälischer Kunstverein, Münster, 16 de octubre-14 de noviembre. El catálogo contiene textos de Klaus Honnef y Johannes Cladders, una obra de 38 pp. escritas a máquina e índices de la artista, biografía y bibliografía. Una página de la obra del catálogo es como sigue:

eins zwei

eins zwei drei vier fünf sechs sieben acht neun zehn elf zwölf dreizehn vierzehn fünfzehn sechszehn siebzehn achtzehn neunzehn zwanzig einundzwanzig zweiundzwanzig dreiundzwanzig vierundzwanzig fünfundzwanzig sechsundzwanzig siebenundzwanzig achtundzwanzig neunundzwanzig dreissig einunddreissig zweiunddreissig dreiunddreissig vierunddreissig fünfunddreissig sechsunddreissig siebenunddreissig achtunddreissig neununddreissig vierzig einundvierzig zweiundvierzig dreiundvierzig

eins zwei drei

eins zwei drei vier fünf sechs sieben acht neun zehn elf zwölf dreizehn vierzehn fünfzehn sechszehn siebzehn achtzehn neunzehn zwanzig einundzwanzig zweiundzwanzig dreiundzwanzig vierundzwanzig fünfundzwanzig sechsundzwanzig siebenundzwanzig achtundzwanzig neunundzwanzig dreissig einunddreissig zweiunddreissig dreiunddreissig vierunddreissig fünfunddreissig sechsunddreissig siebenunddreissig achtunddreissig neununddreissig vierzig einundvierzig zweiundvierzig dreiundvierzig vierundvierzig

eins zwei drei vier

eins zwei drei vier fünf sechs sieben acht neun zehn elf zwölf dreizehn vierzehn fünfzehn sechszehn siebzehn achtzehn neunzehn zwanzig einundzwanzig zweiundzwanzig dreiundzwanzig vierundzwanzig fünfundzwanzig sechsundzwanzig siebenundzwanzig achtundzwanzig neunundzwanzig dreissig einunddreissig zweiunddreissig dreiunddreissig vierunddreissig fünfunddreissig sechsunddreissig siebenunddreissig achtunddreissig neununddreissig vierzig einundvierzig zweiundvierzig dreiundvierzig vierundvierzig fünfundvierzig

eins zwei drei vier fünf

eins zwei drei vier fünf sechs sieben acht neun zehn elf zwölf dreizehn vierzehn fünfzehn sechszehn siebzehn achtzehn neunzehn zwanzig einundzwanzig zweiundzwanzig dreiundzwanzig vierundzwanzig fünfundzwanzig sechsundzwanzig siebenundzwanzig achtundzwanzig neunundzwanzig dreissig einunddreissig zweiunddreissig dreiunddreissig vierunddreissig

fünfunddreissig sechsunddreissig siebenunddreissig achtunddreissig neununddreissig vierzig einundvierzig zweiundvierzig dreiundvierzig vierundvierzig fünfundvierzig sechsundvierzig eins zwei drei vier fünf sechs

eins zwei drei vier fünf sechs sieben acht neun zehn elf zwölf dreizehn vierzehn fünfzehn sechszehn siebzehn achtzehn neunzehn zwanzig einundzwanzig zweiundzwanzig dreiundzwanzig vierundzwanzig fünfundzwanzig sechsundzwanzig siebenundzwanzig achtundzwanzig neunundzwanzig dreissig einunddreissig zweiunddreissig dreiunddreissig vierunddreissig fünfunddreissig sechsunddreissig siebenunddreissig achtunddreissig neununddreissig vierzig einundvierzig zweiundvierzig dreiundvierzig vierundvierzig fünfundvierzig sechsundvierzig siebenundvierzig

1=1 and 1+1=2 is 1 2 -
 one is one and one plus one is
 two is one two -
 i write and don't describe
 and i do like to write and
 don't like to read, writing:
 one two
 one two three four five six seven eight
 nine ten eleven twelve thirteen fourteen
 fifteen sixteen seventeen eighteen nineteen
 twenty twenty-one twenty-two twenty-three
 twenty-four twenty-five twenty-six
 twenty-seven twenty-eight twenty-nine
 thirty thirty-one thirty-two thirty-three
 thirty-four thirty-five thirty-six thirty-seven
 thirty-eight thirty-nine forty forty-one
 forty-two forty-three [2-24]
 one two three
 one two three four five six seven eight
 nine ten eleven twelve thirteen fourteen
 fifteen sixteen seventeen eighteen nineteen
 twenty twenty-one twenty-two twenty-three
 twenty-four twenty-five twenty-six
 twenty-seven twenty-eight twenty-nine
 thirty thirty-one thirty-two thirty-three
 thirty-four thirty-five thirty-six thirty-seven
 thirty-eight thirty-nine forty forty-one
 forty-two forty-three forty-four
 writing very secret, that i have model
 one plus one is two, name darboven

Hanne Darboven,
 sin título, tinta
 sobre papel, 1971.

Preston McLanahan: *Silence, Apple*, Nueva York, 2-10 de octubre. «Un escritor, un teólogo, un antropólogo, un experto en relaciones industriales, un artista y un editor se reunirán en silencio durante quince minutos, después de lo cual conversarán sobre su experiencia.» Conversación grabada y puesta a disposición del público.

Robert Morris conversando con Lucy R. Lippard, octubre de 1971, Nueva York:

M: Nunca me consideré un artista conceptual. Siempre puse objeciones a que me denominaran así. He hecho algunas cosas que no tenían una manifestación física, pero siempre me pareció que lo que estaba haciendo era iniciar un tipo de proceso que tenía otra existencia además de la existencia mental.

L: De los artistas con los que he trabajado, Iain Baxter y tú me parecéis los únicos que no tenéis un *estilo*. Normalmente el proceso o la idea que está detrás de la obra pesa más que la presentación concreta. ¿Sientes la falta de compromiso con un estilo?

M: Desde luego he pensado sobre ello. Creo que hay ciertas actitudes, ciertos temas, que son constantes, pero las manifestaciones visuales no lo son. Esto en realidad no me molesta mucho. A veces he sentido cierto recelo, he deseado desarrollar o agotar todas las variaciones de algo, que es lo que le proporciona a uno un estilo, pero nunca tuve la paciencia de hacerlo. Con frecuencia vuelvo hacia atrás y tomo algo del trabajo anterior, pero muchas veces es tanta la distancia que media entre una cosa y otra que no puede verse una continuidad. Veo temas que se desarrollan. Es la única continuidad que hay.

L: ¿Qué temas son éstos?: ¿la medición, el proceso?

M: Sí, ese tipo de cosas. Me interesa cómo están hechas las cosas.

L: ¿El aspecto temporal es un tema o una variación?

M: Es cierto que gran parte de la obra era temporal, aunque, por otro lado, muchas de esas cosas eran temporales únicamente en virtud de la situación. Si ésta hubiera sido diferente, podrían haber permanecido: por ejemplo, las obras de contrachapado eran temporales, pero, en un momento dado, pueden reconstruirse.

L: Estaba pensando en ésas tanto como en la obra de vapor, las obras de balsa, la obra cambiante, la obra de dinero, después de todas las cuales no quedaba nada.

M: Pero se documentaron como todo lo demás.

L: Cada uno tiene una visión diferente de la documentación. ¿Cómo consideras tú la documentación de una obra y la obra misma? La idea de Heizer parece ser la aceptación del hecho de que nadie verá su obra salvo las pocas personas que se puedan permitir un viaje a Nevada.

M: Yo no siento lo mismo. No quiero hacer cosas tan alejadas. Les da una connotación que no me gusta. Es como un peregrinaje religioso hacia el arte.

Me parece lo mismo que poner la obra en un museo, sólo que en este caso es al aire libre. Como esa obra que hice en Vensen, en Holanda: me gustaba el lugar porque la gente podía llegar hasta allí, me gustaba en la medida de que, si hago algo físico, quiero que se experimente tal como es. Para mí es importante que esté *allí* y esté disponible. Otras cosas, como la obra de dinero o algunas de mis primeras obras, acabaron como fotografías. Pero quitar la obra y sustituir deliberadamente su existencia por una fotografía no ha sido nunca mi método de trabajo.

L: No tengo muy clara la cronología de esas primeras obras tuyas.

M: El *Circular Mound* (*Montón circular*) se realizó como maqueta en 1966. Una obra que preparaba el terreno para las propuestas al aire libre fue *North-South Track* (*Camino de norte a sur*), que era una obra de madera contrachapada que llevaba una brújula dentro; su orientación —si no su colocación en la sala— se especificaba por la dirección. La primera cosa que propuse para exterior fue *Track*, que consistía en una larga barra de acero inserta en un terraplén. Se le propuso en 1965 a una persona que tenía tierra en Florida. Nunca se llevó a cabo.

L: ¿Cómo es la relación con la maqueta? Yo siempre he odiado las maquetas de esculturas.

M: Bueno, es muy insatisfactoria. No he hecho ninguna que me guste. Es como si las fotografías de las maquetas fueran mejores que las maquetas. Es un problema de trabajo. Yo no quiero hacer sólo los dibujos [...]. La obra de Holanda [Sonsbeek] es la única que he hecho a la escala que yo quería. Se desarrollaba a lo largo de 70 m y tenía relación con la obra *Ring* de 1966. Ambas trataban de la imposibilidad perceptiva de asimilar la obra de una sola vez, pero la obra holandesa también abarca otros elementos relativos al tiempo.

L: ¿Por qué las fotografías hacen parecer más real algo que no lo es?

M: Las fotografías funcionan como una clase especial de signos. Se da una extraña relación entre su realidad y su artificialidad; la relación que establecen entre el significante y el significado no es del todo clara o transparente. Una de las cosas que hacen es dar, al mismo tiempo, demasiada información y demasiado poca.

L: La *falta* de información no se ha usado en el arte [...]. Nunca he sido capaz de entender qué es lo que hace poco interesante una fotografía abstracta si estoy dispuesta a interesarme, por ejemplo, por una pintura u obra gráfica abstracta.

M: Creo que se debe en parte al convencionalismo con el que vemos las fotografías. Son signos consumibles, pero algo más. Hay algo intrínsecamente molesto en el hecho de ver fotografías en una pared [...]. Al principio solía tomar yo todas las fotografías de mi escultura. No me gustaban las fotografías de los demás. Pero no me gusta usar la cámara cuando se trata de filmar. Consigo un cámara, preferentemente más de uno. Trato de darles una serie de instruc-

ciones y tener, si es posible, varias cámaras para después tomar lo que yo quiero de la mirada de otras personas sobre la situación. No puedo manejar el metraje como una cosa inmediata, como una fotografía de algo [...]. Quiero ver la artificialidad de la escena y trabajar con ello.

L: Cuando ya no esté. Ves una cosa día tras día durante un tiempo y piensas que la conoces muy bien. Luego ves la fotografía y es totalmente diferente. Tu memoria falla justo en el punto en el que la fotografía sustituye a tu memoria. Cinco minutos antes de ver la fotografía recuerdas una situación de tal y tal manera. En el mismo segundo en que ves la fotografía, eso se convierte en recuerdo y todo lo demás, la realidad, se esfuma. La gente en lugar de vivir a través de la realidad acaba viviendo a través de sus recuerdos fotográficos.

¿Piensas alguna vez que no eres un artista? ¿Hay para el artista algún modo de no serlo?

M: Estoy tan ocupado tratando de hacer cosas, trabajando para tratar de salir de esta situación de atasco que existe, que realmente no me preocupa esa cuestión.

Otoño de 1971, *Seven xeroxed leaflets (Siete folletos fotocopiados)* o ensayos de Ken Friedman, antiguo líder de Fluxus West, San Diego; entre ellos, «Notes on Concept Art» («Notas sobre arte conceptual»):

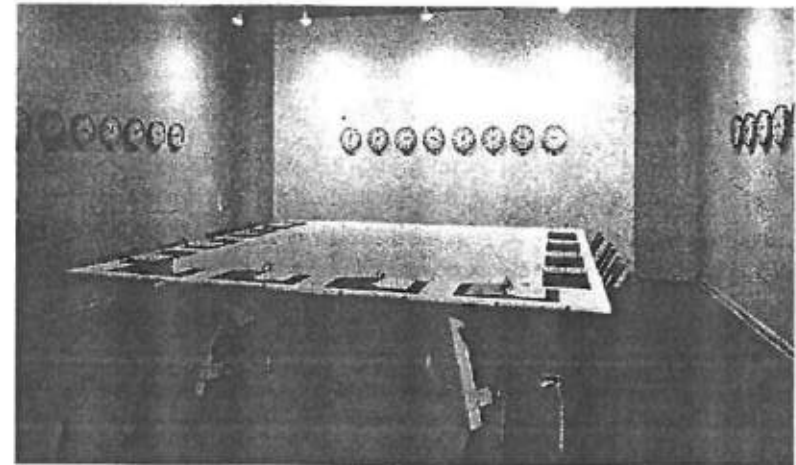
El arte conceptual no es tanto un movimiento u orientación artística como una postura o visión del mundo, un punto de convergencia de la actividad:

Una manera de comprender esta visión del mundo, estas actividades convergentes, es tratar de entender las acciones del mayor grupo de artistas conceptuales, el grupo Fluxus [...].

Henry Flynt, el hombre que puso nombre al arte conceptual, lo definió como, en primer lugar, «un arte cuyo material son los “conceptos”, del mismo modo que, por ejemplo, el material de la música es el sonido». A través de su labor exploratoria de finales de los años cincuenta y primeros sesenta sobre el arte conceptual, la cultura, la política, las matemáticas y la filosofía lingüística, Flynt desarrolló una base filosófica para lo que él llamó arte concepto. El término aparece por primera vez en la publicación que reúne sus ensayos de 1961 sobre arte conceptual [*Antology*, de La Monte Young y Jackson MacLow, 1963].

Una breve definición del arte concepto tal como se llegó a practicar podría ser la siguiente: una serie de pensamientos o ideas, completos en sí mismos como obra(s), o que conducen a la documentación o a la realización por medios externos [...].

Aunque, ciertamente, hay un gran número de artistas que trabajan en el campo conceptual en la actualidad, el núcleo histórico fundador lo componen un pequeño número de personas: Henry Flynt, George Maciunas, Yoko Ono, George Brecht, Robert Morris, Bob Watts, Simone Forti, Walter de Maria, Ben Vautier, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Ay-o, La Monte Young,



Joseph Kosuth, *The Eighth Investigation (AALAI), Proposition Three (La octava investigación (AALAI), proposición tres)*, investigación patrocinada por el Dr. Giuseppe Panza, 1971.

Ray Johnson, Emmett Williams, Tomas Schmit y Stanley Brouwn. Otros, entre los que me incluyo, han estado trabajando y llegaron al grupo un poco más tarde, después de una actividad independiente, como Milan Knizak, Eric Andersen, Per Kirkeby, Joseph Beuys, Geoff Hendricks, Bici Forbes, Sigeko Kubota, Chieko Shiomi, Jock Reynolds y los miembros del grupo ZAJ, además un grupo de personas calladas e indescriptibles, cuya actividad y variedad, o cuya quietud, les sitúa más allá de toda definición, entre ellos, Phil Corner, Toshi Ichihyanagi, Richard Maxfield, Bengt Af Klinberg, Wolf Vostell y Jackson MacLow.

Attitudes (París), n.º 1, octubre de 1971, periódico mensual editado por François Pluchart; incluye un artículo suyo sobre el cuerpo como arte («Body as Art»), con declaraciones de Acconci, Oppenheim, Gina Pane, Ben, Sarkis y Journiac.

N.º 2 (noviembre) trata sobre Venet, Acconci, Gilbert & George.

APG Research Limited: The Individual and Organization, folleto y oferta de venta del Artist Placement Group (Grupo de Colocación de Artistas), Londres, otoño de 1971, 23 pp.

Art-Language, n.º 4, noviembre de 1971. Colaboraciones de Stuart Knight, Graham Howard, Terry Atkinson y Michael Baldwin.

Millet, Catherine, «Notes on Art-Language», *Flash Art*, octubre-noviembre de 1971. También un anuncio a doble página sobre Carl André.

Noviembre, París: Daniel Buren impugna con éxito la venta de un supuesto póster de Buren en una subasta.

Reise, Barbara, «Presenting Gilbert & George, the Living Sculptures», *Art News*, noviembre de 1971.

John Goodyear: *Earth Curve* (una exposición individual en 10 lugares del mundo). Celebrada en 10 lugares de todo el mundo, empezando en el MIT y en el Quebec Museum en noviembre de 1971. Trata, de di-



THE PILGRIM'S WAY
THE MAIN PREHISTORIC THOROUGHFARE
IN SOUTH-EAST ENGLAND.

TEN DAYS IN APRIL
A 165 MILE WALK FROM WINCHESTER
CATHEDRAL TO CANTERBURY CATHEDRAL.

*We should be lowe and loweliche,
and leel, eche man to oither,
and pacient as pilgrimes for
pilgrimes am we alle.*

Hamish Fulton, *The Pilgrim's Way* (El camino de los peregrinos), abril de 1971. [Texto de la fotografía: El camino de los peregrinos / La principal vía prehistórica del sudeste de Inglaterra / 10 días en abril / Un paseo de 165 millas desde la catedral de Winchester a la de Canterbury.]

versos modos, sobre aspectos varios de la curvatura de la Tierra. Entre las obras, *Postal Card Piece: One Dollar-Tilt*: tarjeta postal que muestra el ángulo de la posición de tu ciudad en relación con otra ciudad participante en las exposiciones (ejecutado en Boston y Quebec).

Douglas Huebler, *Variable Piece n.º 70 (in process)*, *Global [Pieza variable n.º 70 (en curso), Idea general]*, noviembre de 1971:

El artista documentará fotográficamente durante el resto de su vida, en la medida de su capacidad, la existencia de toda persona viva, con el fin de producir la representación más auténtica y más completa de la especie humana que pueda reunirse de esta manera.

Se publicarán periódicamente ediciones de esta obra según un amplio abanico de temas: «100.000 personas», «1.000.000 de personas», «10.000.000 de personas», «los conocidos del artista», «sosias», «dos coincidentes», etcétera.

«Dennis Oppenheim Interviewed by Willoughby Sharp» (documenta una obra mostrada en Londres bajo el auspicio de Nigel Greenwood, 1 de octubre-6 de noviembre); también «Notes on a Piece by Barry Le Va; Extended Vertex Meetings: blown; blocked; blown outward», *Studio International*, noviembre de 1971.

Gina Pane, M. et Mme. Fregnac, rue des Thermopyles 32, París, 24 de noviembre de 1971, a las 18:30 h: «Un mínimo de un 2% de tu salario mensual se depositará en una caja fuerte situada a la entrada del lugar donde yo voy a actuar». Véase un informe de François Pluchart sobre esta velada de «agresiones biológicas» (*body works* que incluían comer en exceso, una incomodidad extrema y dolor) en *Artitudes*, n.º 3, diciembre de 1971.

Smithson, Robert, y Müller, Grégoire, «...The Earth Subject to Cataclysms Is a Cruel Master», *Arts*, noviembre de 1971.

The Five Years of Bernar Venet: A Catalogue Raisonné, New York Cultural Center, Nueva York, 11 de noviembre-3 de enero de 1972. Textos de Venet y Donald Karshan. «La exposición comprende toda la producción del artista conceptual, de treinta años de edad, conocido internacionalmente, que decidió a principios de este año poner fin a su carrera artística llena de éxitos» (nota de prensa).

Group Activities: «Una situación de interacción con final abierto entre un grupo de gente desconocida». En Apple, Nueva York, 23-28 de noviembre (Billy Apple).

Changing Terms, Museum School Gallery, Boston Museum of Fine Arts, 3 de diciembre-14 de enero de 1972. Catálogo en carpeta de hojas móviles con declaraciones de los artistas, entre ellos, Bochner, Castoro, LeWitt, Rockburne y Weiner.

20-12-71 («Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione»), Studio d'arte contemporanea, Roma, diciembre de 1971. El catálogo incluye, entre otros, a Ben, Rinke, Beuys, Prini y Dimitrijevic.

Jacki Apple y Pamela Kraft, *Transfer*, Apple, Nueva York, 21 de diciembre de 1971:

Hay cuatro personas en cada relación entre dos: cada una tal como se ve a sí misma y cada una tal como la ve la otra persona.

Con el fin de experimentar y descubrir la visión que cada una tiene de la otra, Pamela y yo renunciamos a la imagen que tenemos de nosotras mismas y transferimos a la otra lo que percibimos que es.

Bartlett, Jennifer, *Cleopatra I-IV, Adventures in Poetry* (Larry Fagin), Nueva York, diciembre de 1971. Páginas sueltas. Primera lectura o «exposición» pública en noviembre de 1970. Extractos:

El hermano de Cleopatra le dijo al volver de su primera batalla que los hombres derramaban sangre sobre los continentes y las mujeres, sobre los harapos. Más tarde él se ahogó en el Nilo.

Bombillas encendidas/apagadas. Dos estados de existencia. Una cosa o la otra. Sí o no. Una situación binaria fue aquella a la que se enfrentó Cleopatra al nacer, al dar a luz, al morir su hermano y al morir.

Conectores y tomas de corriente. La Cleopatra eléctrica se convirtió en una toma de corriente, en un punto de conexión entre corrientes y en una aspiradora para Europa y Asia. Era un conector en su relación con Egipto y con otras mujeres, una toma de corriente y un conector para sus hermanos, una toma de corriente para César. Conector es un nombre para describir un objeto que se usa para llenar un hueco o actúa como una cuña. Es una especie de tapón para vasijas u obturador de conductos. Una toma de corriente es un agujero natural o artificial para que algo se encaje, se mantenga firme o se revuelva dentro, con un extremo alargado para recibir a otro. Como gobernante, como sacerdotisa, como mujer, como madre, Cleopatra ¿era artificial o natural?, ¿conector o toma de corriente? ¿De acuerdo con qué combinación de artificio y naturaleza la podemos calificar de uno u otra? ¿Era un agujero natural para que el Imperio romano, en las personas de Marco Antonio y César, estuviera firme y se revoliera dentro, o un conector parando la carrera de tres mil quinientos años de historia en el Mediterráneo?

Gilbert & George: A Touch of Blossom (primavera de 1971). *Art and Project Bulletin* 47, 22 de diciembre de 1971-21 de enero de 1972.

Levine, Les, *Museum of Mott Art, Inc.*, Protech-Rivkin Public Art Hearings, Washington, D. C., 4 de diciembre de 1971. Catálogo de los servicios del «museo».

Rosenberg, Harold, «On the De-definition of Art»; también, Kim Levin, «A Different Drummer» (sobre Rafael Ferrer), *Art News*, diciembre de 1971 («El problema no es qué hacer, sino dónde hacerlo y cómo»- R. F.).

POST-SCRIPTUM

Las esperanzas de que el «arte conceptual» fuera capaz de evitar la comercialización general, el perjudicial enfoque «progresivo» de la modernidad, eran en su mayor parte infundadas. En 1969 (véase el «Prefacio») parecía que nadie, ni siquiera un público ávido de novedades, pagaría dinero realmente, o al menos no mucho, por una fotocopia referente a un acontecimiento pasado o nunca percibido directamente, por un grupo de fotografías que documentaban una situación o condición efímera, por un proyecto de obra que no se realizaría o por palabras habladas pero no grabadas; parecía, por tanto, que esos artistas quedarían liberados a la fuerza de la tiranía del *status* de la mercancía y la orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa; están representados (y lo más inesperado, expuestos) por las galerías más prestigiosas del mundo del arte. Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través del proceso de desmaterialización del objeto (obras fácilmente remitibles por correo, obras en catálogos y revistas, obras primarias de arte que se pueden mostrar a bajo coste y sin obstáculos en infinitos lugares al mismo tiempo), el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista.

Por otro lado, las contribuciones estéticas del «arte de la idea» han sido considerables. Un idioma documental, informativo, ha proporcionado el vehículo para las ideas artísticas que fueron obstruidas u oscurecidas por las consideraciones formales. Ha quedado de manifiesto que hay un lugar para un arte que vaya paralelo (no que reemplace ni suceda) al objeto decorativo o, lo que quizás es más importante, que establezca nuevos criterios críticos para su contemplación y vitalización (la función del grupo Art-Language y su creciente número de adeptos). Esa estrategia, si continúa desarrollándose, no puede más que tener un efecto saludable sobre el modo de examinar y desarrollar el arte en el futuro.

El arte conceptual, sin embargo, no ha derribado hasta ahora las barreras reales entre el contexto artístico y aquellas disciplinas externas —sociales, cientí-

ficas y académicas— de las que extrae sus sustento. Aunque ha sido factible para los artistas manejar conceptos técnicos en su propia imaginación, en lugar de tener que luchar con técnicas constructivas situadas más allá de sus capacidades y sus medios financieros, las interacciones entre las matemáticas y el arte, la filosofía y el arte, la literatura y el arte, la política y el arte, están todavía en un nivel muy primitivo. Hay algunas excepciones, entre ellas algunas obras de Haacke, Buren, Piper, el grupo Rosario o Huebler. Pero, en su mayoría, los artistas han estado confinados en los cuarteles artísticos, normalmente por propia elección. Hasta ahora los «artistas del comportamiento» no han mantenido diálogos que merezcan especialmente la pena con sus colegas psicólogos, y el grupo Art-Language no ha tenido una retroalimentación por parte de los filósofos del lenguaje a los que emula. El «uso artístico» de un conocimiento básico, ya aceptado y agotado, la simplificación en exceso y la falta de sofisticación en relación al trabajo llevado a cabo en otros campos suponen barreras obvias para que se dé una comunicación intradisciplinaria de ese tipo.

La ignorancia general acerca de las artes visuales, especialmente de sus bases teóricas, deplorable incluso entre la llamada clase intelectual; la bien fundada desesperanza de los artistas de llegar alguna vez a las míticas «masas» con el «arte avanzado»; la consiguiente mentalidad de gueto que predomina en el estrecho y endogámico mundo del arte, con su resentida dependencia de un pequeño grupo de marchantes, conservadores, críticos, editores y coleccionistas ligados por hilos invisibles —con demasiada frecuencia y a menudo de forma inconsciente— a la estructura de poder del «mundo real»; todos estos factores hacen poco probable que el arte conceptual vaya a estar mejor equipado para influir en el mundo de manera distinta a —o ni siquiera tanto como— sus colegas menos efímeros. Ciertamente, a pocos artistas les preocupa directamente este aspecto de su arte, ni tampoco podría preocuparles, puesto que el arte que no comienza con un objetivo estético, interno, raramente produce algo más que ilustración o polémica. Queda el hecho de que la mera supervivencia de algo que aún se llama Arte en un mundo tan intolerante con lo inútil y lo poco placentero indica que queda alguna esperanza para un tipo de conciencia de ese mundo que se imponga únicamente por criterios estéticos, independientemente de lo extrañas que puedan parecer inicialmente sus manifestaciones «visuales» a aquellos que no están familiarizados con el contexto artístico.

ÍNDICE DE NOMBRES

Nota: Las entradas en *cursiva* se refieren a textos, en **negrita** indican las obras de arte. Los números de página indican los textos u obras que se incluyen, completos o en extracto. Los números de página en *cursiva* indican textos u obras que sólo se mencionan. Los números de página en **negrita** indican las reproducciones. Las exposiciones se consignan entre comillas. No aparecen en el índice las inclusiones en exposiciones colectivas.

- Accorsi, Vito *Hannibal*, 59, 71, 115
Following Piece, 180
Four Book, 71
Notes from a Conversation Tape with Vito Accorsi (Rosenberg), 344
 Proyecto para «*Pier 18*», 315
 Proyecto para «*Tiny Events*», 103
Pull, 327
Transform: Roger's Thesaurus, 115
Zone, 20, 329
- Ader, Bas Jan: *I'm Too Sad to Tell You*, 202
- Adrian, Dennis: *Walter de Maria: Work and Thing*, 57
- Alloway, Lawrence: *The Expanding and Disappearing Work of Art*, 112
- Andersen, Troels: texto sobre la exposición de Beuys en Copenhague, 49
- André, Carl:
 coloquio de Lippard en WBAI, 227
 exposición y coloquio en el Bradford College, 78
 exposición y coloquio en el Windham College, 17, 86-88, 100
Join, 86
The Xerox Book, 110
Untitled (Portrait of Richard Long), 157
- Anni, Eleanor, 13, 15, 259, 287, 316, 326-327
Four New York Women, 287
Library Science, 326-327
Lighthouse Tender, 326
100 Boats on the Way to Church..., 316
- Apple, Billy: *Vacuuming*, 276
- Armajani, Siah, 13, 238, 292
 proyecto para «*Act in the mind*», 238
 proyecto para «*2.972.453*», 292
- Arnan, Keith, 25, 91-93, 182, 342, 250, 320
Art as an Act of Omission (postal), 320
Is It Possible for Me to Do Nothing as My Contribution to This Exhibition?, 250
Liverpool Beach-Burial, 91-93
1230400-0000000 (Art and Project Bulletin 23), 242
Self-Burial, 182
- Arrowsmith, Sue: proyecto para «*Lison Wall Shows*», 306
- Art-Language, 53-55, 82, 154, 216, 22, 223, 237, 254, 259, 335, 338, 342, 348, 356, 363, 369-370 (Atkinson, Bainbridge, Baldwin, Hurrell, et al.);
Air Show/Air-Conditioning Show, 53
Conceptual Art: Category and Action, 216
 crítica de Lippard, 223
De Lapins Nature, 335-337
 declaración en un editorial, 348
Introductory Note by the American Editor (Kosuth), 217
 sobre el artículo «*The Dematerialization of Art*», 82-83
Status and Priority, 220-223
22 Sentences: The French Army, 71
- Artschwager, Richard, 26, 66-67, 151
Blp, 151
The Hydraulic Doorcheck, 66
- Asher, Michael: *Michael Asher: An Environmental Project (Munger)*, 285, 285-286
- Askevold, David, 170, 258, 288, 293-294, 328
 proyecto para «*Information*», 256
- proyecto para «*2.972.453*», 292-294, 294
- Atkinson, Terry: véase Art-Language
- Aycock, Alice, 13, 356
Cloud Piece, 355
- Bainbridge, David: véase Art-Language
- Baldesari, John, 15, 25, 45, 101, 174, 259, 344, 356-357
 declaración ante notario sobre la quema de obras de arte, 259
 declaración sobre el arte absurdo, 344
 exposición en la Barnes Gallery, 101
Everything is purged from this painting but art, 101
Ingrus and Other Parables, 356
Painting for Kubler, 99
 proyecto para «*557.087*», 174
The Best Way to Do Art, 357
- Baldwin, Michael: véase Art-Language
- Barilli, Renato: *Meio Mezo; La Seria di Bonomi*, 349
- Barry, Robert, 11, 15, 18, 25, 54, 72, 78, 86, 110, 130, 150-151, 155, 173-174, 192, 200-201, 238, 250, 258, 260, 294, 297, 328, 352
Art Work 1970 (Information), 258
 coloquio *Art Without Spots*, 192
 discusión sobre la Comunicación Oral (Wilson), 260
 entrevista con Rose, 120
 entrevista del catálogo de «*Prospect 1969*», 174
 Esta obra se ha estado depurando desde 1969, 352
 exposición y coloquio en el Bradford College, 78
 exposición y coloquio en el Windham College, 86-88
Inert Gas Series: Argon, 148, 149
January 5-31, 1969, 119

- proyecto para «557.007», 171
proyecto para «Art in the Mind», 237
- Robert Barry Presents Three Shows and a Review by Lucy R. Lippard, 328
- Scenes, 54
- Telepathic Piece, 155
- The X-ray Book, 110
- 360° Book, 72
- Barthelemy, Frederick, 25, 55, 103, 213-214
- declaración de «James Robert Steinhilber», 103
- Dos obras y un texto, 213
- obras y declaración en el catálogo de «March 1-31, 1969», 129
- Substitution 15, 214
- Sin título, 55
- The Complex Figure-Ground Issue as Dealt with by the Young Artists David Pezame, 103
- Bartlett, Jennifer: Cleopatra I-IV, 366
- Baumgartl, Monika: Primary Demonstrations, 337
- Baxter, Iain & Ingrid: N. E. Thing Co., 10, 45
- Becher, Hilla y Bernhard: Cooling Towers, 203
- Beeren, Wim: organización y catálogo de «Square Pegs in Round Holes», 131
- Beery, Gene: Note... (Planning for the Endless Aesthetic Visualization), 170
- Bengtson, Billy Al: Business Cards, 73
- Benthall, Jonathan: *Bochner and Photography*, 334
- Brays, Joseph, 21, 49, 51, 126, 166, 184, 201, 216, 268, 287, 308, 352, 363
- An Interview with Joseph Brays (Sharp), 184
- conversación con Meyer, 51
- Eurasia, 49, 128
- How to Explain Pictures to a Deaf Man (Meyer), 216
- texto de la exposición en Copenhagen (Andersen), 49
- Sinfonía siberiana, 49
- Bochner, Mel, 9, 19, 46, 48, 51-52, 59, 64, 66, 68, 72, 84, 160, 242, 268, 297, 330, 334, 357
- A Compulsion for Robert Mergold, 84
- Bochner and Photography (Benthall), 334
- Eight Times Eight Times Eight, 72
- Elements from Speculation (1967-1970), 242-243
- Four Statements Concerning Monuments, 59
- Measurements, 160
- Serial Art Systems: Sculpture, 64
- Seven Translucent Tiers, 67
- The Serial Attitude, 66
- The Singer Notes, 72
- «Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Arts», 51-52
- Boetti, Alighiero: Twins, 96
- Bollinger, Bill: Graphite, 179
- Bonfiglio, Pietro: editor de *La Povertà dell'arte*, 102
- Borofsky, Jon, 115, 250
- Thought Process, 115
- Time Thought n.º 8, 116
- Bouchaille, Georges: *Enriches avec Daniel Buren...*, 84
- Bourdon, David: *Walter de Maria: The Singular Experience*, 110
- Brecht, George, 41, 362
- Civanz-Innogy, 41
- The Book of the Tumbler on Fire, 130
- Brown, Stanley, 13, 115, 151, 177, 201, 297, 330, 363
- Brouwnhair, 115
- declaración en «Prospect '69», 177
- Plastrine legipasture un très sey demeuré in Hamburg, 115
- Brown, Gordon: *The Dematerialization of the Object*, 99
- Buren, Daniel, 17, 45, 79, 84-85, 93, 95, 183, 201, 227, 233, 238, 264, 277-278, 294, 308, 317, 325, 341, 346-348, 364
- «Buren, Tomasi o cualquiera», 67
- declaración «NO SOMOS PINTORES», 56-57
- declaración sobre la censura en el Guggenheim, 346-347
- definiciones en la «Dieciel de Paris», 64
- en el exterior del «Salon de Mai», 85
- Entusias avec Daniel Buren... (Bouchaille), 84
- folleto de Laura, 67
- Foto-recuerdo de la obra realizada en la Galerie Apollinaire, Milán, 95
- grupo de pinturas, 52
- Interview with Daniel Buren (Parinsaud), 79-80
- Is Teaching Art Necessary?, 93
- octavilla en el «Festival de Palermo», 110
- octavilla en el «Musée des Arts Décoratifs», 61
- Penalties/Proposals (catálogo de Münchengladbach), 306
- primos pinturas de líneas verticales, 45
- Proposition Didactique, 84
- proyecto de 1970 para la exposición en el Bradford College, 277
- Quatre rose peintes (Müller), 67
- Visible Recto Verso Painting, 347
- Burgin, Victor, 13, 102, 180, 248, 265
- Art-Society System, 102
- proyecto para «Ideas Structures», 248-250
- Burgy, Donald, 20, 92-93, 146, 158, 202, 233, 237, 298, 352
- Art Ideas for the Year 4000, 202
- conversación con Huebler, 352-355
- exposición y declaración en el Bennett College, 146
- Lie Detector, 158
- Rock n.º 5, 93
- test del detector de mentiras junto con Huebler, 93
- Burr, Ian, 25, 74, 113, 165, 202, 298, 357
- Dialogue, 153
- entrevista con Fischer, 74
- Extractos del libro «Six-Negatives», 113
- From «Notes on Analysis» Book, 202
- The Society for Theoretical Art and Analysis, 74
- Burrahm, Jack, 61, 67, 73, 99, 144, 178, 202, 227, 265, 276, 292, 298, 312, 325
- Beyond Modern Sculpture, 73
- entrevista con Haacke en la revista *Rollin*, 67
- entrevista con Sharp, 184-186
- Hans Haacke: Wind and Water Sculpture, 61
- Maintenance Art (Ukeles), 20
- Systems Aesthetics, 99
- Burns, Scott: Four Changes, 152
- Byan, James Lee: conferencia en el NSCAD de Halifax, 238-240
- Gain, Michael (Paba): *Time: A David Dimension*, 133-134
- Cameron, Dorothy: entrevista con Snow, 76
- Canntizer, Luis, 16, 88, 123, 164, 245

- Contemporary y Colonial Art, 245
- First Class Mail Art Exhibitions, 88
- Castori, Rosemarie, 224
- extracto de Love's Time, 224
- Room Cracking n.º 7, 157
- Celan, Germano, 22, 39, 64, 78, 100, 102, 116, 162, 169, 246, 255, 259, 322, 348
- editor de *Art Poems: Elements, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*, 64, 78, 176
- La Povertà dell'Arte (Bonfiglio), 102
- Ranegna di Amalfi n.º 3, 109
- Celender, Don: *Proximity Statement*, sobre los Movimientos Artísticos, 233-234
- Chandler, John, 10, 60, 80, 82, 89, 154, 163-164, 343
- The Dematerialization of Art, 80-81
- The Last Word in Graphic Art, 89
- Visible Art and the Invisible World, 60
- Cladders, Johannes: texto en el catálogo de la exposición de Hans Darboven en Münchengladbach, 127
- Claire, Michel, 22, 67, 178, 216, 233, 259, 264, 295, 333, 348
- catálogo de «18 Paris (V. 70)», 236
- folleto sobre Buren, 67
- Outline of a Deuce (Lambert), 268-269
- Collis, James, 21, 46, 256-257, 320, 341
- Contexts, 320
- Introduction Piece n.º 5, 257
- Revision and Perspective, 341
- Seminiv Agoris, 321
- Cook, Christopher, 20, 191-192, 205, 244, 294, 330-331
- A Book of Instants (Realidad autobiográfica), 205
- Actuals, 191
- Information Compression Series 4: LIAP 1, 330
- Copkins, John: entrevista con Ruscha, 42-43
- Costa, Eduardo, 18, 237
- proyecto para «Art in the Mind», 237
- «Tiny Events» (Acontecimientos diminutos), 103
- Cutforth, Roger, 74, 116, 206, 357
- Página de «Long Distance Visions» Card, 206
- The Empire State Building y The ESB, 116
- The Society for Theoretical Art and Analysis, 74
- Danieli, Fidel A.: *The Art of Boris Namman*, 70
- Darboven, Hans, 9, 13, 51, 76, 107, 127, 166, 264, 288, 307-308, 358-359
- crítica de Lippard, 248, 328
- exposición de Münchengladbach y catálogo (Cladders), 127
- exposición de Münster y obra del catálogo, 358
- One Canary in One Year, 306-307
- Página de libro del año 1968, correspondiente al día 23 de enero, 76
- Permutational Drawing, 51
- Sin título, 359
- Zähler Blätter als Bilder für den jüngeren Auge (Strelow), 107
- De France, James: *Some New Le: Angelo Amato: Bary Le Va*, 84
- Denes, Agnes, 13-14, 166-167, 326
- Dialectic Triangulation: A Visual Philosophy, 166-167
- Psychographic, 326
- Develing, Enno, 82, 168, 292
- organización y catálogo de la exposición «Minimal Arts de La Haya», 82
- organización y catálogo de la exposición «Sol LeWitts de La Haya», 292
- Dibbets, Jan, 17, 54, 102, 168, 187, 199-200, 206-207, 227, 235, 247, 265, 298, 300, 347
- A White Wall (12 fotografías numeradas tomadas con diferentes tiempos de exposición), 300
- Corrected Perspective en la pared del estudio, 187
- declaración «Dejó de pintar en 1967», 102
- «Desmaterializados», 298
- International Institute for the Reeducation of Artists, 21, 54
- My Last Painting, 102
- primera corrección de perspectiva, 64
- Robin Redbreast's Territory, 204-205, 205
- Shadow Piece, 199
- Dowdsbrough, Peter: segmento de Staple on Graph Paper Piece, 79
- Duchamp, Marcel, 10, 56
- pulso utilizado como medio, 56
- 50 cc de aice de Paris, 61
- ready-nudes, 112
- Ferguson, Gerald, 207, 215, 260, 288, 298, 339
- Relational Sculpture, 260
- The Standard Corpus of Present Day English Language Usage, 298
- Ferrer, Rafael, 109, 177, 367
- «FRANK ROBERT ROBERT TERLIS» (Morris), 177
- declaración del catálogo de la exposición de Filadelfia, 109-110
- Staircase-3 Landings-Leaves, 109
- Fisher, Joel: entrevista con Buren, 74
- Flanagan, Barry, 46, 85, 90, 116, 130, 149, 259, 286, 317
- Barry Flanagan's Sculpture (Harrison), 90
- Eye lines and some leaves from Barry Flanagan's *Next Look*, 85
- Hole in the Sea, 148-149
- «19:45-21:55», 64
- Flynt, Henry: *Concept Art*, 54, 362
- Fox, Terry, 56, 245, 287, 346
- Dust Exchange, 56
- entrevista en *Aspects*, 305-306
- Friedman, Ken: *Notes on Concept Art*, 362
- Fuller, Buckminster: prólogo del catálogo de la exposición «Projection: Anti-materialism», 241-242
- Fulton, Hamish: *The Pilgrim's Way*, 364
- Gilardi, Piero, 101, 131
- catálogo de «Square Pegs in Round Holes», 131
- Primary Energy and the Microscopic Artist, 102
- Gilbert & George (Gilbert Proesch & George Pisanore): *A Montage from The Sculpture Gilbert and George*, 207
- Artist's Culture, 319
- Experience, 110, 318
- Idiot Ambition, 318
- Interview Sculpture, 123, 322
- Lost Day, 317
- Manliness, 319
- Normal Boredom, 319
- pieza para el catálogo de la exposición de Leverkusen, 182
- primera «singing sculpture» (escultura que canta), 123
- Psilobion (Lambert), 268
- Readings from a Strick, 123
- Shyness, 317
- The Nature of Our Looking, 336

- Underneath the Arches**, 164, 168, 264
- Worldliness**, 318
- Greenet, Chuck: exposición en el Windhall College, 86-88
- Gins, Madeleine: *Wind Rain*, 117
- Glus, Philip: *Long Beach Island, Word Location*, 165
- Goldin, Amy: *Sweet Mystery of Life*, 162
- Graban, Dan, 9, 45, 51-52, 58-59, 61, 66, 84, 87, 117, 136, 208, 227, 244, 278-279, 294, 296
- coloquio en la WBAI moderado por Lippard, 228-232
- Detumescence**, 51
- End Moments*, 117
- exposición y coloquio en el Windham College, 86-88
- Homes for America**, 52
- March 31, 1966, 20, 45
- Models and Moments*, 59
- Mybridge Moments*, 58
- Roll, 279
- Schema for a Set of Pages**, 68
- The Book as Object*, 61
- Two Correlated Rotations**, 138
- Greenberg, Clement: *Art & Culture*, 46
- Guerrilla Art Action Group: cartas a Nixon, Laird y Mitchell, 333
- Haacke, Hans, 16, 61, 67, 74, 106, 109-110, 164, 186-187, 323-325, 339
- Business Office of Shapobky, et al., Manhattan Real Estate Holdings...**, 323
- Chickens Hatching**, 186
- declaración ante la cancelación de la exposición en el Guggenheim, 325
- declaración con motivo de la exposición en la Wise Gallery, 74
- dedicación sobre los sistemas, 187
- entrevista con Burnham en la revista *Rolls*, 67
- entrevista con Siegel, 339
- Hans Haacke: Wind and Water Sculpture* (Burnham), 61
- Live Random Airborne Systems, 106
- Messer cancela la exposición en el Guggenheim, 323
- nota de 1965, 75-76
- obra y coloquio de la exposición «Earth Art», 128
- primera caja de agua, 75
- Visitor's Profile**, 324
- Wind in Water (Mist)**, 109
- Habe, Ira Joel: *Radio City Music Hall*, 168
- Harvey, Michael: *White Papers*, 299
- Harrison, Charles, 22, 24, 37, 89-90, 133, 209, 225, 248, 259, 292, 313, 335, 338
- Against Precedent*, 133
- Barry Flanagan's Sculpture*, 90
- organización de la exposición «Idea Structures», 248-255
- «Where Does the Collision Happen?», (Latham), 89
- Hay, Alex: obra en la exposición «March 1-31, 1969», 131
- Heizer, Michael, 55, 126, 128, 200
- Double Negative**, 128
- entrevista en la revista *Avantgarde*, 265-266
- primeras earthworks, 43, 55
- Hesse, Eva: *Sequel*, 100
- Higgins, Ed: editor de *Pap Architecture/Concept Art*, 117
- Hueller, Douglas, 11, 19, 93, 100, 104-105, 110, 123, 130, 133-135, 147, 184, 192-193, 196, 208, 216, 227, 240, 243-244, 270, 273, 339, 352, 365
- Duration Piece n.º 7**, 134
- Duration Piece n.º 14**, 184
- 42º Parallel**, 106
- catálogo y exposición «November, 1968», 104-105
- coloquio Art Without Space, 192
- coloquio en la WBAI moderado por Lippard, 228-232
- conferencia en el NSCAD de Halifax, 105
- conversación con Burgy, 352-356
- La línea de arriba está rotando sobre su eje a la velocidad de una revolución por día**, 343
- Location Piece n.º 1**, 193
- Nueva York, 1968, 105
- obra y declaración en la exposición «January 5-31, 1969», 123
- test del detector de mentiras junto con Burgy, 93
- The Windham Piece**, 109
- The Xerox Book*, 119
- Time: A Panel Dimension**, 133
- Variable Piece n.º 1**, 105
- Variable Piece n.º 70 (en curso)**, 365
- Variable Piece I (enero, 1971)**, 339
- Hutred, Harold, véase *Art & Language*
- Huot, Robert, 10-11, 15, 48, 130, 146-147
- crítica de Lippard, 48-49
- Two Blue Walls (Pratt and Lambert 5020 Alkyd), Sanded Floor Coated with Polyurethane**, 147
- Hutchinson, Peter, 49, 70, 76, 85, 100, 105, 168, 214-245, 227, 291
- Dance Without Movement*, 76
- Dissolving Clouds**, 291
- Earth in Upland*, 106
- Paricutin Volcano**, 214-215
- Perception of Illusion: Object and Environment*, 83
- The Fictionalization of the Past*, 70
- Inhibidores, 24, 287, 321
- Jordan, Richards, 208-209, 321, 347
- Facial Angle**, 209
- Hand Animation-Leg Animation**, 347-348
- Johnson, Tim: *Erotic Observation*, 340
- Junkes, Howard, 86, 91, 109, 165
- Idea Art*, 86
- The New Art: It's Way Way Out*, 91
- The New Sculpture: Getting Down to the Nitty Gritty*, 109
- Kaltenbach, Stephen, 10, 112, 130, 136, 155-156, 292
- Cápsulas del tiempo y placas de las aceras, 112
- entrevista con Norwell, 140, 157
- proyecto y carta para la «Simon Fraser Exhibition», 155
- Slow Stop Book* (Weidman), 119
- Kaprow, Allan, 20, 41, 91, 247, 304, 314
- Assemblage, Environment and Happenings*, 41
- The Shape of the Art Environment*, 91
- Kawara, On, 23, 91, 130, 168-189, 236-237, 260, 300
- cuarenta las series «I met...» y «I went...», 90-91
- Confirmation (July/August Exhibition)**, 260
- crítica de Lippard, 91
- I got up at...**, 91
- libro *One Million Years*, 91
- pinturas de fechas, 91
- proyecto para «18 Paris IV, 70», 236-237
- Kennedy, G. N.: *Dedications*, 309
- Kennedy, Peter: *Video and Audio Indefinition Transference*, 322
- Kienholz, Edward: *The Art Show*, 47

- Kinmont, Robert: *Eight Natural Handstands and My Favorite Dirt Roads*, 117
- Kirby, Michael, 210-211
- declaración sobre la fotografía, 210
- Post Neuf: The Construction of a Tetrabedron in Space**, 211
- Kosuth, Joseph, 9, 15, 46, 57, 65, 84, 110, 121, 130, 147, 175, 180, 192, 200, 208, 217, 223, 240, 253, 268, 271-272, 342, 363
- Ad Reinhardt: Evolution into Darkness...*, 46
- coloquio *Art Without Space*, 192
- Editorial in 27 Days*, 84
- entrevista del catálogo de la exposición «Prospect '69», 175-176
- exposición y coloquio en el Bradfield College (Mórcia), 147
- Introductory Note by the American Editors (Art & Language)*, 217-220
- «Nonanthropomorphic Art by Four Young Artists», 57
- obra y declaración en la exposición «January 5-31, 1969», 121
- «Opening Exhibition: Normal Arts», 65
- Proposition Three**, 363
- Special Investigation** (Idea Structures), 253-255
- The Eighth Investigation (AALIA)**, 363
- The Xerox Book*, 119
- «Tides» (*Art as Idea as Idea*), 65
- Kooloff, Max: *Nine in a Warehouse: An Attack on the Status of the Object*, 110
- Kozlov, Christa, 13, 46, 55, 57, 65, 123, 130-131, 158, 252, 331
- Ad Reinhardt: Evolution into Darkness...*, 46
- bandas de calendario, 55
- Information: *No Theory*, 131
- Neurological Compilation: The Physical Mind Since 1945**, 331
- «Nonanthropomorphic Art by Four Young Artists», 57
- Sin título, 65
- Kubler, George: declaración «La actualidad es...», 51
- Lamelas, David: *Publication* (Londres, 1970), 268
- Latham, John, 18, 37, 46, 48, 55, 89, 148, 162, 291
- Art and Culture*, 46
- crítica de «insignificancia NOIT», 55
- Least Event, One Second Drawing, Blind Work, 24 Second Painting**, 291
- NOT NOW (en APG nos, n.º 1)**, 162
- obras enviadas por correo a Lucy R. Lippard, 148
- «Where Does the Collision Happen?», (Harrison), 89
- Lee, David: *Serial Arts*, 65
- Leider, Philip: *The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris*, 109
- Le Va, Barry, 84-85, 107, 150, 179, 241-242, 356, 365
- Barry Le Va: *Distribution Sculpture* (Livingston), 107
- Barry Le Va and the Non-Describe Description** (Roring), 179
- polvo como medio, 56
- Some New Los Angeles Artists: Barry Le Va (De France)*, 84
- Strips and Particles**, 85
- Velocity Piece n.º 1**, 242
- Velocity Piece n.º 2**, 242
- Levine, Len: *The Disposable Transient Environment*, 123
- LeWitt, Sol, 7-9, 15, 33, 40, 51, 59, 62, 67, 80-81, 100, 110, 117-118, 124-125, 130, 173, 182, 200, 215, 236, 256, 260, 264-265, 288-289, 295, 301, 307, 343, 346
- 46 3-Part Variations on 3 Different Kinds of Cubes**, 80-81
- Drawing**, 125
- escultura para una terminal de aeropuerto, 62
- exposición y catálogo de La Haya (Develing), 264
- exposición y catálogo de Pasadena, 288-289
- Four basic kinds of straight lines... and their combinations*, 118
- Notes on an conceptual*, 124
- nota sobre la ejecución de un dibujo de pared (Schubert), 290
- One Set of Nine Pieces**, 59
- Pinturas sobre arte conceptual*, 62-63
- plan para un dibujo de pared en el Guggenheim en 1971, 290
- primer dibujo serial a lápiz realizado directamente sobre la pared, 100
- proyecto para «18 Paris IV, 70», 236
- proyecto para «557.087», 173
- Set LeWitt: Non-Visual Structures* (Lippard), 59
- The Xerox Book*, 110
- Wall Drawing, Lines not Touching**, 289
- Zigovets, 51
- Lipman, Jean: *Money for Money's Sake*, 216
- Lippard, Lucy R. (L. R. L.):
- coloquio en la WBAI moderado por Lippard, 227-232
- conversación con Morris, 360-362
- crítica sobre Arnau («Idea Structures»), 252-253
- crítica sobre Art-Language, 223-224
- crítica sobre Darboven, 308
- catálogo de la exposición «Minimal Arts» de La Haya, 82
- crítica sobre Huot, 48-49
- crítica sobre Kawara, 61, 147, 177
- crítica sobre Kosuth («Idea Structures»), 254-255
- crítica sobre Lozano, 154
- crítica sobre Morris, 61, 147, 177
- crítica sobre Vautier (Ben), 330
- Letter from Vancouver*, 113
- Minimal Art*, 82
- organización de la exposición «Soft and Apparently Soft: Sculptures», 113
- organización y crítica de la exposición «Groups», 183
- organización y fichas del catálogo de la exposición «557.087», 170-173
- organización y fichas del catálogo de la exposición «955.000», 212
- organización y texto de la exposición «2.972.453», 292
- organización y texto de la exposición «Eccentric Abstractions», 48
- Publication* (Lamelas), 268
- Set LeWitt: Non-Visual Structures*, 59
- The Dematerialization of Art*, 80-81
- Visible Art and the Invisible World*, 69
- Livingston, Jane: *Barry Le Va: Distribution Sculpture*, 107
- Long, Richard, 43-44, 56, 83, 123, 130, 165, 181, 235, 247, 264, 301, 348
- escultura en bicicleta, 56
- Escultura realizada para Martin y Mia Visser**, 123
- Inglaterra, 1958, 83
- Inglaterra, 1966, 44

- October, 1969, 181
proyecto para «19-45-21-55», 64
- Louw, Roelof: **300 Wooden Slats Scattered in Holland Park at Irregular Intervals**, 69
- Lozano, Leo, 14, 128, 152-153, 158, 216, 308
crítica de Lippard, 154
Dialogue Piece, 153
Form and Content, 308
General Strike Piece, 128, 159
Grass Piece, 158
I Ching Piece, 152
Infotextion, 308
- McLean, Bruce, 278, 280, 284
King for a day plus 99 other pieces..., 278
People Who Make Art in Glass Houses, 280
- MacLow, Jackson: **An Anthology**, 54
- McShine, Kyratton: organización y catálogo de una terminal de «Informations», 256
- Manz, Paul, 61, 64, 294, 297, 301
organización y catálogo de la exposición «19-45-21-45», 64
Seinele Formations, 61
- Maria, Walter de, 57, 96-97, 110, 176, 362
Art Yard, 97
Mile-Long Drawing, 97
«50 M³ (1,600 Cubic Feet) Level Dirt/The Land Show: Pure Dirt/Pure Earth/Pure Lands», 96
Three-Continent Project..., 97
Two Lines Three Circles on the Desert, 98, 149
Walter de Maria: The Singular Experience (Boudard), 110
Walter de Maria: Word and Thing (Adrian), 57
- Matanovic, Milenko: **String Bending Wheel**, 225
- Merz, Mario, 19, 100, 152, 200, 348, 350
Mario Merz: La Serie di Fibanati (Barilli), 349
Relationships of Growth Within the Development of a Tree..., 350
- Messer, Thomas: cancela la exposición de Haacke en el Guggenheim, 323
- Meyer, Ursula, 22, 39, 51, 168, 189, 216
conversación con Beuys, 51
entrevista con Lippard, 140
- entrevista con Siegelash, 189-191
How to Explain Pictures to a Dead Horse (Beuys), 216
- Millin, Jan: obras de arte por correo, 227
- Morris, Robert, 10, 43, 50, 61, 63, 66, 70, 85, 109-110, 126, 130, 147, 154, 161, 168, 177, 192, 210, 235, 240, 256, 265, 309, 325, 360, 362
Anti-Form, 85, 100, 109
A Method for Setting Cases, 70
Aluminium, Asphalt, Clay, Copper, Felt..., 147
Box with the Sound of Its Own Making, 148
Card-File, 61, 63
conferencia en el Guggenheim Museum, 66
conversación con Lippard, 360-362
crítica de Lippard, 61, 147, 177
escultura para una terminal de aeropuerto, 62
exposición y coloquio en el Bradford College (Kosuth), 147
«FRARMRNOREEROBIFSEA TERLR» (Ferrer), 177
Litanies, 61
Metered Bulb, 61
organización de la exposición «Nine at Leo Castelli Warehouse», 109
Statement of Aesthetic Withdrawal, 17, 61
Steam Cloud, 50
telegrama Use this, 61
The Properties of Materials: in the Shadow of Robert Merz (Leider), 109
The Xerox Book, 110
- Müller, Grégoire: *Quatre non peintres*, 67
- Munger, Barbara: *Method Asher: An Environmental Project*, 285
- Nauman, Bruce, 40-41, 56, 70-76, 118-119, 130, 137, 139, 237, 295
proyecto para «Art in the Mind», 237
Burning Small Fires, 118
Clea Rasky, 118
exposición en la galería Castell y folleto, 76
Fishing for Asian Carp, 42
PleNankANology (Tucker), 295
Pictures of Sculpture in a Room, 43
Pieza de danza y notas, 295-296

- polvo como medio, 56
- Sin título**, 10
Slant Step Book (Weidman), 119
The Art of Bruce Nauman (Danieli), 70
Thighing, 40
- N. E. Thing Co. (Jan e Ingrid Baxter):
A Portfolio of Piles, 72
Bagged Place, 45
carta a Lippard, 113
certificados de ACT y ARC, 112
declaración de la compañía, 73
introducción de von Meier, 73
Letter from Vancouver (Lippard), 113
manifiesto «IT», 43
1970-1971 Calendar, 178
Nomenclature (deformation), 258
North America Time Zone, 284
Report on the Activities of the N. E. Thing Co. Of North Vancouver..., 163
Right 90° Parallel Turn, 111
Trans VI Connection NSCAD-NETCO, 178
- Nicolaids, George: proyecto para «57.087», 174
- Norvell, Patricia Ann, 136, 340
Ellen Interviews, 136
entrevista con Kalthoff, 157
entrevista con Smithson, 140

- Oho (grupo), 24, 225-226, 256, 317
- Odenberg, Claes, 64, 130
pieza de los sepulcros, 64
proyecto para «March 1-31, 1969», 131
- Ono, Yoko, 14, 43-45, 258, 352, 362
Map Piece («Information»), 258
Tape Piece I y II, 44-45
Yoko Ono at Syracuse: «This is Not Home» (Wasserman), 45
- Oppenheim, Dennis, 17, 26, 56, 111-112, 126, 130, 132, 180, 265, 267, 365
Arm & Wire, 267
Body Works (Sharp), 266-268
declaración para el catálogo de la exposición «Square Pegs in Round Holes», 132
entrevista en la revista *Artspace*, 265-266
Time Line, 111, 148
Onders & Co.: tarjeta postal al presidente de Uruguay, 350-351

- Parinaud, André: *Interview with David Buro*, 79-80
- Parr, Mike: **Self-Circles**, 301
- Panofsky, George, véase Gilbert & George
- Pecher, Paul: **Proposal for Device entitled «Discriminations»**, 276
- Perrenuti, John:
sobre Smithson, 129
sobre la exposición «January Shows» de Siegelash, 119
Street Works I, 144-145
«Tiny Events», 103
- Piper, Adrian, 13, 15, 24, 106, 118, 244, 275, 332
declaración sobre la retirada de una obra, 244
parte de un ensayo en curso, 332
tres obras sin título en forma de folleto, 118
Sin título, 106
- Patelino, Michelangelo: *Le ultime parole finiste*, 69
- Pogačnik, Marko: página procedente de *Medial Systems*, 226
- Polke, Sigmar: **The Starry Sky Shows on 24/6, 24:00 h, the Signature of S. Polke**, 197
- Poenssle, Charlotte: primer *Bulletin of Art & Project*, 92
- Prini, Emilio: **Magnet**, 182
- Prosch, Gilbert, véase Gilbert & George
- Pula: **Continuing Research Project**, 135
- Ramsden, Mel, 54, 67, 73, 113, 202, 247, 357
Abstract relations, 73
Excerpts from «Six Negatives» Book, 113
From the «Notes on Analysis» Book, 202
Secret Painting and Secret Piece, 74
Sin título (arte no visual), 67
The Black Book, 54
The Society for Theoretical Art and Analysis, 74
- Rauschenberg, Robert: **Portrait of Iris Clert**, 61
- Rinke, Klaus: **Primary Demonstrations**, 337
- Rebbin, Anthony: *Smithson's New-Sw Signs*, 129
- Rockburne, Dorothea: **Scalar**, 351
- Rockman, Arnold: organización y catálogo de la exposición «Random Sample, N-42», 77

- Rosario (grupo), 10, 81, 90, 103, 183, 370
«Experimental Art Cycle», 90
organización del Ciclo de Arte experimental, 90
Tucumán, primera fase de la campaña publicitaria, 103
- Rose, Arthur: **Four Interviews with Arthur Rose** (Barry, Huebler, Kosuth, Weinwer), 120-122
- Rose, Barbara: *The Value of Didactic Art*, 60
- Rosenberg, David: *Notes from a Conversation Tape with Vito Aczoní*, 344
- Rosing, Larry: **Barry Le Va and the Non-Descript Description**, 179
- Rückriem, Ulrich: **Circles**, 345
- Ruppenberg, Allen, 168, 225, 301
dos páginas procedentes de 25 **pieces**, 303
Hay at the Ambassador, 170
- Ruscha, Edward, 42, 54, 73, 118, 209, 256, 302, 340
Business Cards, 73
Crackers, 118
entrevista con Coplans, 43
Every Building on the Sunset Strip, 42
Nine Swimming Pools and a Broken Glass, 73
Royal Road Test, 54-55
Vicious Small Fires, 42
- Ryman, Robert, 9, 59-60
Adelphi, 59-60
entrevista con Tuchman, 60
serie de pinturas Clásico, 59-60
serie de pinturas Standard, 60

- Salvo: *Letters of Leonardo da Vinci to Ludovico il Moro*, 118-119
- Schulman, David: notas sobre la ejecución del dibujo de pared de LeWitt en el Guggenheim, 119
- Schum, Gerry, 75, 123, 148-149, 182, 200, 287, 291, 313, 345
declaración sobre la galería de TV, 148
Land Art, 148
- Serra, Richard, 11, 108, 119, 126, 165
Long Beach Island, Word Location, 165
Slant Step Book (Weidman), 119
Splashing, 108
- Sharp, Willoughby, 39, 82, 128, 235, 265-266, 275, 292, 302-303, 365
- An Interview with Jayf Boys*, 184-186
Body Works (Oppenheim), 266, 275
editor de la revista *Artspace*, 265-266
entrevista con Burnham, 67
entrevista con Smithson, 265
organización y catálogo de la exposición «Earth Art», 128
organización y texto de la exposición «Air Arts», 82
entrevista con Oppenheim, 265-266
organización de «Pier 18», 315
Siegel, Jeanne: *An Interview with Hans Haacke*, 339
Siegelash, Seth, 10, 22, 39, 73, 78, 86, 104, 110, 115, 119, 129-130, 133, 147, 150, 154, 161, 163, 165, 189, 192, 200, 206, 236, 259, 271, 275
coloquio *Art Without Space*, 192
exposición en el Bradford College (Kosuth, Moccia), 147
editor de *July/August Exhibition*, 253
entrevista con Meyer, 189
exposición «November, 1968» en forma de catálogo (Huebler), 104
exposición y catálogo de «July-August-September, 1969», 165
exposición y coloquio en el Bradford College, 78-80
exposición y coloquio en el Windham College, 86-88
organización de «18 Paris IV. 70», 236-237
organización de «March 1-31, 1959», 147
organización de «Simon Fraser Exhibition», 154-157
organización y texto de «January 5-31, 1969», 119
Seven Facsimile Notebooks of Poetry (Andre), 115
Statements (Weiner), 73
The Xerox Book, 110
Time: A Panel Discussion, 133
Smith, Tony, 62
Smithson, Robert, 7, 9, 43, 51, 61-62, 70, 84, 98-99, 124, 126, 130, 140, 142, 164, 178, 241, 352, 365
A Museum of Language in the Vicinity of Art, 84
Admiration of the Mind: Earth Project, 99
Asphalt Rundown, 142



Tuchman: *Public escuela con escuela en la revista *América**, 265-266
 Map for a Double Nonstop, 98
 Notices in the News (Prenatal), 129
*Queen: *Impulses and the Making of Spots**, 31
 Runway Laying Ultimate
 Plan: *Wondering Earth*
 Mounds and Gravel Paths, 62
 Sandman's Nose-Side Sight (Rabbit), 129
 Tar Pool and Gravel Pit, 43
The Dominion of the Great Dog, 51
The Minuteman of France, 70
Throat of the Development of an Air Terminal Six, 61, 164
 Snow, Michael, 70, 75-76, 215, 256, 311, 343
 entrevistas con Cameron, 76
 exposición y declaración en la *Pondexter Gallery*, 76
 First to Last, 75
Letter from Michael Snow, 70
 New York Eye and Ear Control, 70
 Of a Ladder, 311
 Sommer, Keith, 108, 251
 Dis-play, 251
 Museo, 108
 Sonnet, Susan: *The Artistic of*
 Snow, 68
 Sport, Athens: *Tactic: organización de*
 +Act in the Studio, 237
 Spector, Per, 246, 248
*Events, *Happening, Land-in, etc.**
 in *Contemporary*, 246
 Handpieces: *Daily Activities*,
 Typewriting, 248
 Smith, Hans: *Zahle Stam ab Seite*
*for the garage *Age* (Dubrovnik)*, 167
 Snyder, Marjorie: *Street Work*, 145
 Sweeney, Harold, 131-133
 catálogo de Square Peg in
 Round Holes, 131
 organización y catálogo de
 "When Animals Become
 Forms", 132-133
 Tuchman: *Public escuela con escuela en la revista *América**, 265-266
 Tucker, Marc, 160, 210, 295
 Ryan, 60
 Tuckey, Maria, 160, 210, 295
 organización de *Anti-Illusions*,
 160
 Pflaum/MackNagy, 295
 Usher, Merce: *Laternen *Kalender**
 Air (Barnham), 312-313
 Van Elk, Geert: *Paul Klees-una den*
 facth, 1926, 309
 Wooster, Ben: *critica de Lippard*, 330
 Vanni, William: *Wordline 1969-1971*,
 302
 Vener, Brian, 43, 56, 89, 163, 235,
 238, 296, 335, 365
 Against Leisure (what in the
 Mind), 237
 diagrams ligures y imágenes, 43
 entrevistas, 56
 Relativity's Track, 99
 Total Positivity, 163
 Von Meier, Kurt: *introducción a la*
 N. E. Thing Co., 73
 Vonell, Wolf: *Pop Architecture/Camp*
 Art, 117
 Wall, Jeff: *Care Text*, 302
 Walker, Franz: *Edward*, 73, 75, 200
 I. Weisatz (Demonstration), 75
 Oshio, Kazuo, 73
 Tagbuch: *Museum of Modern*
 Art, 200
 Wasserman, Emily: *Yoko Ono ar*
Spencer's That is Not Home, 45
 Wegman, William, 244, 309-310
 Crow/Parrot, 310
*Palimpsest, *Photographic Work**
 Arrangement (Wrote), 309
 Weidman, Phil: *Slow Step Book*, 119
 Weiner, Hannah: *organización de*
 +Ting Events, 103
 Weisac, Lawrence, 11, 23, 43, 73, 78,
 86, 110, 119, 121-122, 130, 152,
 176, 178, 192, 210, 236, 245, 260,
 291, 295, 304, 311, 322, 335
 An abridgement of an
 abridment to ou near or
 about the Artic Circle, 178
 Young, La Monte: *An Antology*, 54
 362
 (Wegman), 310
 Wins, Hecker: *Phototypes*
 Pieces, 322
 Wilson, Martin: *Chauvinist*
 Time: *A First Decision*, 133
 Wilson, Martin: *organización de*
 proyecto para #18 Parte IV, 70,
 236-237
 presentaciones de la
 New York Times, 90
 Wolf, Gary: 260-264
 decision sobre la "Comunicación
 Chair Circle, 89
 348
 Wilson, Ian, 18, 22, 89-90, 130, 133,
 236, 260, 271-272, 292, 295, 326,
 348
 119
 Smart Step Book (Weidman),
 Don Exchange, 56
 Wally, William, 56, 119
 Wheeler, John: *The Xerox Book*, 110
 Sentences, 73-74
 Bulletin, 1971), 311
 Sin título (Art and Project
 Traces/Traces, 210
 The Xerox Book, 110
 en la galería Yves Lambert, 236
 texto de 1970 para la exposición
 en la galería Spornet, 295
 texto de 1970 para la exposición
 en Aquilino, 245
 texto de 1970 para la exposición
 Terminal Boundaries, 119
 1969, 119
 exposición January 5-21,
 obras y declaración para la
 exhibition y catálogo en el
 Wadman College, 85-88
 Bradford College, 78
 exposición y catálogo en el
 entrevista con Koen, 60
 177
 exposición "Project 68", 176-
 177
 entrevista con Moore de la
 colegio Air William Spae, 192
 Effect, 305
 Ryan, 60
 Tuckey, Maria, 160, 210, 295
 organización de *Anti-Illusions*,
 160
 Pflaum/MackNagy, 295
 Usher, Merce: *Laternen *Kalender**
 Air (Barnham), 312-313
 Van Elk, Geert: *Paul Klees-una den*
 facth, 1926, 309
 Wooster, Ben: *critica de Lippard*, 330
 Vanni, William: *Wordline 1969-1971*,
 302
 Vener, Brian, 43, 56, 89, 163, 235,
 238, 296, 335, 365
 Against Leisure (what in the
 Mind), 237
 diagrams ligures y imágenes, 43
 entrevistas, 56
 Relativity's Track, 99
 Total Positivity, 163
 Von Meier, Kurt: *introducción a la*
 N. E. Thing Co., 73
 Vonell, Wolf: *Pop Architecture/Camp*
 Art, 117
 Wall, Jeff: *Care Text*, 302
 Walker, Franz: *Edward*, 73, 75, 200
 I. Weisatz (Demonstration), 75
 Oshio, Kazuo, 73
 Tagbuch: *Museum of Modern*
 Art, 200
 Wasserman, Emily: *Yoko Ono ar*
Spencer's That is Not Home, 45
 Wegman, William, 244, 309-310
 Crow/Parrot, 310
*Palimpsest, *Photographic Work**
 Arrangement (Wrote), 309
 Weidman, Phil: *Slow Step Book*, 119
 Weiner, Hannah: *organización de*
 +Ting Events, 103
 Weisac, Lawrence, 11, 23, 43, 73, 78,
 86, 110, 119, 121-122, 130, 152,
 176, 178, 192, 210, 236, 245, 260,
 291, 295, 304, 311, 322, 335
 An abridgement of an
 abridment to ou near or
 about the Artic Circle, 178
 Young, La Monte: *An Antology*, 54
 362
 (Wegman), 310
 Wins, Hecker: *Phototypes*
 Pieces, 322
 Wilson, Martin: *Chauvinist*
 Time: *A First Decision*, 133
 Wilson, Martin: *organización de*
 proyecto para #18 Parte IV, 70,
 236-237
 presentaciones de la
 New York Times, 90
 Wolf, Gary: 260-264
 decision sobre la "Comunicación
 Chair Circle, 89
 348
 Wilson, Ian, 18, 22, 89-90, 130, 133,
 236, 260, 271-272, 292, 295, 326,
 348
 119
 Smart Step Book (Weidman),
 Don Exchange, 56
 Wally, William, 56, 119
 Wheeler, John: *The Xerox Book*, 110
 Sentences, 73-74
 Bulletin, 1971), 311
 Sin título (Art and Project
 Traces/Traces, 210
 The Xerox Book, 110
 en la galería Yves Lambert, 236
 texto de 1970 para la exposición
 en la galería Spornet, 295
 texto de 1970 para la exposición
 en Aquilino, 245
 texto de 1970 para la exposición
 Terminal Boundaries, 119
 1969, 119
 exposición January 5-21,
 obras y declaración para la
 exhibition y catálogo en el
 Wadman College, 85-88
 Bradford College, 78
 exposición y catálogo en el
 entrevista con Koen, 60
 177
 exposición "Project 68", 176-
 177
 entrevista con Moore de la
 colegio Air William Spae, 192
 Effect, 305
 Ryan, 60
 Tuckey, Maria, 160, 210, 295
 organización de *Anti-Illusions*,
 160
 Pflaum/MackNagy, 295
 Usher, Merce: *Laternen *Kalender**
 Air (Barnham), 312-313
 Van Elk, Geert: *Paul Klees-una den*
 facth, 1926, 309
 Wooster, Ben: *critica de Lippard*, 330
 Vanni, William: *Wordline 1969-1971*,
 302
 Vener, Brian, 43, 56, 89, 163, 235,
 238, 296, 335, 365
 Against Leisure (what in the
 Mind), 237
 diagrams ligures y imágenes, 43
 entrevistas, 56
 Relativity's Track, 99
 Total Positivity, 163
 Von Meier, Kurt: *introducción a la*
 N. E. Thing Co., 73
 Vonell, Wolf: *Pop Architecture/Camp*
 Art, 117
 Wall, Jeff: *Care Text*, 302
 Walker, Franz: *Edward*, 73, 75, 200
 I. Weisatz (Demonstration), 75
 Oshio, Kazuo, 73
 Tagbuch: *Museum of Modern*
 Art, 200
 Wasserman, Emily: *Yoko Ono ar*
Spencer's That is Not Home, 45
 Wegman, William, 244, 309-310
 Crow/Parrot, 310
*Palimpsest, *Photographic Work**
 Arrangement (Wrote), 309
 Weidman, Phil: *Slow Step Book*, 119
 Weiner, Hannah: *organización de*
 +Ting Events, 103
 Weisac, Lawrence, 11, 23, 43, 73, 78,
 86, 110, 119, 121-122, 130, 152,
 176, 178, 192, 210, 236, 245, 260,
 291, 295, 304, 311, 322, 335
 An abridgement of an
 abridment to ou near or
 about the Artic Circle, 178
 Young, La Monte: *An Antology*, 54
 362
 (Wegman), 310
 Wins, Hecker: *Phototypes*
 Pieces, 322
 Wilson, Martin: *Chauvinist*
 Time: *A First Decision*, 133
 Wilson, Martin: *organización de*
 proyecto para #18 Parte IV, 70,
 236-237
 presentaciones de la
 New York Times, 90
 Wolf, Gary: 260-264
 decision sobre la "Comunicación
 Chair Circle, 89
 348
 Wilson, Ian, 18, 22, 89-90, 130, 133,
 236, 260, 271-272, 292, 295, 326,
 348
 119
 Smart Step Book (Weidman),
 Don Exchange, 56
 Wally, William, 56, 119
 Wheeler, John: *The Xerox Book*, 110
 Sentences, 73-74
 Bulletin, 1971), 311
 Sin título (Art and Project
 Traces/Traces, 210
 The Xerox Book, 110
 en la galería Yves Lambert, 236
 texto de 1970 para la exposición
 en la galería Spornet, 295
 texto de 1970 para la exposición
 en Aquilino, 245
 texto de 1970 para la exposición
 Terminal Boundaries, 119
 1969, 119
 exposición January 5-21,
 obras y declaración para la
 exhibition y catálogo en el
 Wadman College, 85-88
 Bradford College, 78
 exposición y catálogo en el
 entrevista con Koen, 60
 177
 exposición "Project 68", 176-
 177
 entrevista con Moore de la
 colegio Air William Spae, 192
 Effect, 305
 Ryan, 60
 Tuckey, Maria, 160, 210, 295
 organización de *Anti-Illusions*,
 160
 Pflaum/MackNagy, 295
 Usher, Merce: *Laternen *Kalender**
 Air (Barnham), 312-313
 Van Elk, Geert: *Paul Klees-una den*
 facth, 1926, 309
 Wooster, Ben: *critica de Lippard*, 330
 Vanni, William: *Wordline 1969-1971*,
 302
 Vener, Brian, 43, 56, 89, 163, 235,
 238, 296, 335, 365
 Against Leisure (what in the
 Mind), 237
 diagrams ligures y imágenes, 43
 entrevistas, 56
 Relativity's Track, 99
 Total Positivity, 163
 Von Meier, Kurt: *introducción a la*
 N. E. Thing Co., 73
 Vonell, Wolf: *Pop Architecture/Camp*
 Art, 117
 Wall, Jeff: *Care Text*, 302
 Walker, Franz: *Edward*, 73, 75, 200
 I. Weisatz (Demonstration), 75
 Oshio, Kazuo, 73
 Tagbuch: *Museum of Modern*
 Art, 200
 Wasserman, Emily: *Yoko Ono ar*
Spencer's That is Not Home, 45
 Wegman, William, 244, 309-310
 Crow/Parrot, 310
*Palimpsest, *Photographic Work**
 Arrangement (Wrote), 309
 Weidman, Phil: *Slow Step Book*, 119
 Weiner, Hannah: *organización de*
 +Ting Events, 103
 Weisac, Lawrence, 11, 23, 43, 73, 78,
 86, 110, 119, 121-122, 130, 152,
 176, 178, 192, 210, 236, 245, 260,
 291, 295, 304, 311, 322, 335
 An abridgement of an
 abridment to ou near or
 about the Artic Circle, 178
 Young, La Monte: *An Antology*, 54
 362
 (Wegman), 310
 Wins, Hecker: *Phototypes*
 Pieces, 322
 Wilson, Martin: *Chauvinist*
 Time: *A First Decision*, 133
 Wilson, Martin: *organización de*
 proyecto para #18 Parte IV, 70,
 236-237
 presentaciones de la
 New York Times, 90
 Wolf, Gary: 260-264
 decision sobre la "Comunicación
 Chair Circle, 89
 348
 Wilson, Ian, 18, 22, 89-90, 130, 133,
 236, 260, 271-272, 292, 295, 326,
 348
 119
 Smart Step Book (Weidman),
 Don Exchange, 56
 Wally, William, 56, 119
 Wheeler, John: *The Xerox Book*, 110
 Sentences, 73-74
 Bulletin, 1971), 311
 Sin título (Art and Project
 Traces/Traces, 210
 The Xerox Book, 110
 en la galería Yves Lambert, 236
 texto de 1970 para la exposición
 en la galería Spornet, 295
 texto de 1970 para la exposición
 en Aquilino, 245
 texto de 1970 para la exposición
 Terminal Boundaries, 119
 1969, 119
 exposición January 5-21,
 obras y declaración para la
 exhibition y catálogo en el
 Wadman College, 85-88
 Bradford College, 78
 exposición y catálogo en el
 entrevista con Koen, 60
 177
 exposición "Project 68", 176-
 177
 entrevista con Moore de la
 colegio Air William Spae, 192
 Effect, 305
 Ryan, 60
 Tuckey, Maria, 160, 210, 295
 organización de *Anti-Illusions*,
 160
 Pflaum/MackNagy, 295
 Usher, Merce: *Laternen *Kalender**
 Air (Barnham), 312-313
 Van Elk, Geert: *Paul Klees-una den*
 facth, 1926, 309
 Wooster, Ben: *critica de Lippard*, 330
 Vanni, William: *Wordline 1969-1971*,
 302
 Vener, Brian, 43, 56, 89, 163, 235,
 238, 296, 335, 365
 Against Leisure (what in the
 Mind), 237
 diagrams ligures y imágenes, 43
 entrevistas, 56
 Relativity's Track, 99
 Total Positivity, 163
 Von Meier, Kurt: *introducción a la*
 N. E. Thing Co., 73
 Vonell, Wolf: *Pop Architecture/Camp*
 Art, 117
 Wall, Jeff: *Care Text*, 302
 Walker, Franz: *Edward*, 73, 75, 200
 I. Weisatz (Demonstration), 75
 Oshio, Kazuo, 73
 Tagbuch: *Museum of Modern*
 Art, 200
 Wasserman, Emily: *Yoko Ono ar*
Spencer's That is Not Home, 45
 Wegman, William, 244, 309-310
 Crow/Parrot, 310
*Palimpsest, *Photographic Work**
 Arrangement (Wrote), 309
 Weidman, Phil: *Slow Step Book*, 119
 Weiner, Hannah: *organización de*
 +Ting Events, 103
 Weisac, Lawrence, 11, 23, 43, 73, 78,
 86, 110, 119, 121-122, 130, 152,
 176, 178, 192, 210, 236, 245, 260,
 291, 295, 304, 311, 322, 335
 An abridgement of an
 abridment to ou near or
 about the Artic Circle, 178
 Young, La Monte: *An Antology*, 54
 362
 (Wegman), 310
 Wins, Hecker: *Phototypes*
 Pieces, 322
 Wilson, Martin: *Chauvinist*
 Time: *A First Decision*, 133
 Wilson, Martin: *organización de*
 proyecto para #18 Parte IV, 70,
 236-237
 presentaciones de la
 New York Times, 90
 Wolf, Gary: 260-264
 decision sobre la "Comunicación
 Chair Circle, 89
 348
 Wilson, Ian, 18, 22, 89-90, 130, 133,
 236, 260, 271-272, 292, 295, 326,
 348
 119
 Smart Step Book (Weidman),
 Don Exchange, 56
 Wally, William, 56, 119
 Wheeler, John: *The Xerox Book*, 110
 Sentences, 73-74
 Bulletin, 1971), 311
 Sin título (Art and Project
 Traces/Traces, 210
 The Xerox Book, 110
 en la galería Yves Lambert, 236
 texto de 1970 para la exposición
 en la galería Spornet, 295
 texto de 1970 para la exposición
 en Aquilino, 245
 texto de 1970 para la exposición
 Terminal Boundaries, 119
 1969, 119
 exposición January 5-21,
 obras y declaración para la
 exhibition y catálogo en el
 Wadman College, 85-88
 Bradford College, 78
 exposición y catálogo en el
 entrevista con Koen, 60
 177
 exposición "Project 68", 176-
 177
 entrevista con Moore de la
 colegio Air William Spae, 192
 Effect, 305
 Ryan, 60
 Tuckey, Maria, 160, 210, 295
 organización de *Anti-Illusions*,
 160
 Pflaum/MackNagy, 295
 Usher, Merce: *Laternen *Kalender**
 Air (Barnham), 312-313
 Van Elk, Geert: *Paul Klees-una den*
 facth, 1926, 309
 Wooster, Ben: *critica de Lippard*, 330
 Vanni, William: *Wordline 1969-1971*,
 302
 Vener, Brian, 43, 56, 89, 163, 235,
 238, 296, 335, 365
 Against Leisure (what in the
 Mind), 237
 diagrams ligures y imágenes, 43
 entrevistas, 56
 Relativity's Track, 99
 Total Positivity, 163
 Von Meier, Kurt: *introducción a la*
 N. E. Thing Co., 73
 Vonell, Wolf: *Pop Architecture/Camp*
 Art, 117
 Wall, Jeff: *Care Text*, 302
 Walker, Franz: *Edward*, 73, 75, 200
 I. Weisatz (Demonstration), 75
 Oshio, Kazuo, 73
 Tagbuch: *Museum of Modern*
 Art, 200
 Wasserman, Emily: *Yoko Ono ar*
Spencer's That is Not Home, 45
 Wegman, William, 244, 309-310
 Crow/Parrot, 310
*Palimpsest, *Photographic Work**
 Arrangement (Wrote), 309
 Weidman, Phil: *Slow Step Book*, 119
 Weiner, Hannah: *organización de*
 +Ting Events, 103
 Weisac, Lawrence, 11, 23, 43, 73, 78,
 86, 110, 119, 121-122, 130, 152,
 176, 178, 192, 210, 236, 245, 260,
 291, 295, 304, 311, 322, 335
 An abridgement of an
 abridment to ou near or
 about the Artic Circle, 178
 Young, La Monte: *An Antology*, 54
 362
 (Wegman), 310
 Wins, Hecker: *Phototypes*
 Pieces, 322
 Wilson, Martin: *Chauvinist*
 Time: *A First Decision*, 133
 Wilson, Martin: *organización de*
 proyecto para #18 Parte IV, 70,
 236-237
 presentaciones de la
 New York Times, 90
 Wolf, Gary: 260-264
 decision sobre la "Comunicación
 Chair Circle, 89
 348
 Wilson, Ian, 18, 22, 89-90, 130, 133,
 236, 260, 271-272, 292, 295, 326,
 348
 119
 Smart Step Book (Weidman),
 Don Exchange, 56
 Wally, William, 56, 119
 Wheeler, John: *The Xerox Book*, 110
 Sentences, 73-74
 Bulletin, 1971), 311
 Sin título (Art and Project
 Traces/Traces, 210
 The Xerox Book, 110
 en la galería Yves Lambert, 236
 texto de 1970 para la exposición
 en la galería Spornet, 295
 texto de 1970 para la exposición
 en Aquilino, 245
 texto de 1970 para la exposición
 Terminal Boundaries, 119
 1969, 119
 exposición January 5-21,
 obras y declaración para la
 exhibition y catálogo en el
 Wadman College, 85-88
 Bradford College, 78
 exposición y catálogo en el
 entrevista con Koen, 60
 177
 exposición "Project 68", 176-
 177
 entrevista con Moore de la
 colegio Air William Spae, 192
 Effect, 305
 Ryan, 60
 Tuckey, Maria, 160, 210, 295
 organización de *Anti-Illusions*,
 160
 Pflaum/MackNagy, 295
 Usher, Merce: *Laternen *Kalender**
 Air (Barnham), 312-313
 Van Elk, Geert: *Paul Klees-una den*
 facth, 1926, 309
 Wooster, Ben: *critica de Lippard*, 330
 Vanni, William: *Wordline 1969-1971*,
 302
 Vener, Brian, 43, 56, 89, 163, 235,
 238, 296, 335, 365
 Against Leisure (what in the
 Mind), 237
 diagrams ligures y imágenes, 43
 entrevistas, 56
 Relativity's Track, 99
 Total Positivity, 163
 Von Meier, Kurt: *introducción a la*
 N. E. Thing Co., 73
 Vonell, Wolf: *Pop Architecture/Camp*
 Art, 117
 Wall, Jeff: *Care Text*, 302
 Walker, Franz: *Edward*, 73, 75, 200
 I. Weisatz (Demonstration), 75
 Oshio, Kazuo, 73
 Tagbuch: *Museum of Modern*
 Art, 200
 Wasserman, Emily: *Yoko Ono ar*
Spencer's That is Not Home, 45
 Wegman, William, 244, 309-310
 Crow/Parrot, 310
*Palimpsest, *Photographic Work**
 Arrangement (Wrote), 309
 Weidman, Phil: *Slow Step Book*, 119
 Weiner, Hannah: *organización de*
 +Ting Events, 103
 Weisac, Lawrence, 11, 23, 43, 73, 78,
 86, 110, 119, 121-122, 130, 152,
 176, 178, 192, 210, 236, 245, 260,
 291, 295, 304, 311, 322, 335
 An abridgement of an
 abridment to ou near or
 about the Artic Circle, 178
 Young, La Monte: *An Antology*, 54
 362
 (Wegman), 310
 Wins, Hecker: *Phototypes*
 Pieces, 322
 Wilson, Martin: *Chauvinist*
 Time: *A First Decision*, 133
 Wilson, Martin: *organización de*
 proyecto para #18 Parte IV, 70,
 236-237
 presentaciones de la
 New York Times, 90
 Wolf, Gary: 260-264
 decision sobre la "Comunicación
 Chair Circle, 89
 348
 Wilson, Ian, 18, 22, 89-90, 130, 133,
 236, 260, 271-272, 292, 295, 326,
 348
 119
 Smart Step Book (Weidman),
 Don Exchange, 56
 Wally, William, 56, 119
 Wheeler, John: *The Xerox Book*, 110
 Sentences, 73-74
 Bulletin, 1971), 311
 Sin título (Art and Project
 Traces/Traces, 210
 The Xerox Book, 110
 en la galería Yves Lambert, 236
 texto de 1970 para la exposición
 en la galería Spornet, 295
 texto de 1970 para la exposición
 en Aquilino, 245
 texto de 1970 para la exposición
 Terminal Boundaries, 119
 1969, 119
 exposición January 5-21,
 obras y declaración para la
 exhibition y catálogo en el
 Wadman College, 85-88
 Bradford College, 78
 exposición y catálogo en el
 entrevista con Koen, 60
 177
 exposición "Project 68", 176-
 177
 entrevista con Moore de la
 colegio Air William Spae, 192
 Effect, 305
 Ryan, 60
 Tuckey, Maria, 160, 210, 295
 organización de *Anti-Illusions*,
 160
 Pflaum/MackNagy, 295
 Usher, Merce: *Laternen *Kalender**
 Air (Barnham), 312-313
 Van Elk, Geert: *Paul Klees-una den*
 facth, 1926, 309
 Wooster, Ben: *critica de Lippard*, 330
 Vanni, William: *Wordline 1969-1971*,
 302
 Vener, Brian, 43, 56, 89, 163, 235,
 238, 296, 335, 365
 Against Leisure (what in the
 Mind), 237
 diagrams ligures y imágenes, 43
 entrevistas, 56
 Relativity's Track, 99
 Total Positivity, 163
 Von Meier, Kurt: *introducción a la*
 N. E. Thing Co., 73
 Vonell, Wolf: *Pop Architecture/Camp*
 Art, 117
 Wall, Jeff: *Care Text*, 302
 Walker, Franz: *Edward*, 73, 75, 200
 I. Weisatz (Demonstration), 75
 Oshio, Kazuo, 73
 Tagbuch: *Museum of Modern*
 Art, 200
 Wasserman, Emily: *Yoko Ono ar*
Spencer's That is Not Home, 45
 Wegman, William, 244, 309-310
 Crow/Parrot, 310
*Palimpsest, *Photographic Work**
 Arrangement (Wrote), 309
 Weidman, Phil: *Slow Step Book*, 119
 Weiner, Hannah: *organización de*
 +Ting Events, 103
 Weisac, Lawrence, 11, 23, 43, 73, 78,
 86, 110, 119, 121-122, 130, 152,
 176, 178, 192, 210, 236, 245, 260,
 291, 295, 304, 311, 322, 335
 An abridgement of an
 abridment to ou near or
 about the Artic Circle, 178
 Young, La Monte: *An Antology*, 54
 362
 (Wegman), 310
 Wins, Hecker: *Phototypes*
 Pieces, 32

