

ACERCAMIENTOS A UNA DEFINICION DEL ARTE CONCEPTUAL



Dennis Pabón

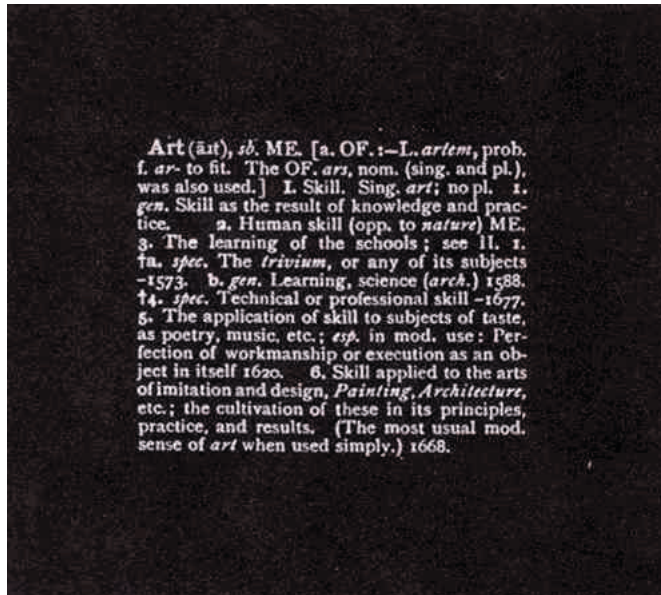
El término de arte conceptual entra en escena a mediados de los años sesenta bajo la influencia de tendencias como el dadaísmo e incluso algunas experimentaciones que hicieron los surrealistas y los cubistas utilizando objetos cotidianos e insertándolos en sus trabajos, gracias a la iniciativa aportada por Marcel Duchamp fundamentalmente. La teoría de Duchamp acerca de la *idea* va a ser insertada dentro del arte de concepto teniendo mas relevancia la idea que

la ejecución o proyección de la obra, de tal forma se acentúa la culminación de la estética procesual. La práctica artística abandona el principio mimético de constitución de la obra de arte formal, interesándose por la reflexión sobre la propia naturaleza del arte.

Kahnweiler, hablando sobre el cubismo ya mencionaba una pintura conceptual, los elementos de innovación en el arte contemporáneo desde el siglo XIX han conllevado diferentes grados de reflexión sobre aspectos perceptivos, como la luz, la forma, el color o el espacio. Alrededor del siglo XX hay una tendencia al auto conocimiento y auto reflexión que busca legitimar conceptualmente sus prácticas. El arte contemporáneo podría llegar a definirse como un arte que ha reflexionado sobre su propia historia, cada tendencia ha encontrado elementos particulares y formales de movimientos artísticos anteriores que les dan mayor solidez conceptual al formarse. Por otra parte el arte conceptual ha adquirido algunos aspectos de los constructivistas, abandonando al objeto y concentrándose en las constituciones estructurales de la misma, sin embargo su relación más directa la va a tener con la abstracción cromática o la nueva abstracción y el minimalismo. A partir de Klein y Manzoni, entre otros, en Europa se comienza a hablar del arte como arte, a manera de reflexión que acciona la formulación de juicios sobre el mismo. Posteriormente los minimalistas como Andre Judd, Dan Flavin, determinan en sus obras al objeto a favor del concepto. Sol Lewitt en 1967 escribe: *“el arte conceptual, la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto*

y las deducciones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte”.

De la corriente más reflexiva del minimalismo y la nueva abstracción, se genera una autorreflexión del arte. Joseph Kosuth, una de las figuras más sobresalientes del Art-language, remite con frecuencia a los textos y análisis de Judd y Sol Lewitt. El arte conceptual se ha denominado *arte idea* según Lalandy y otros autores. El concepto remite a la acepción de la idea como objeto o acto de pensamiento. Vale la pena resaltar que el concepto en la acepción filosófica más común y coincidente con la idea, es el resultado de un acto de generación de la mente en su alejamiento de la inmediatez de impresiones sensibles y de las representaciones particulares y en su elevación a una significación universal.

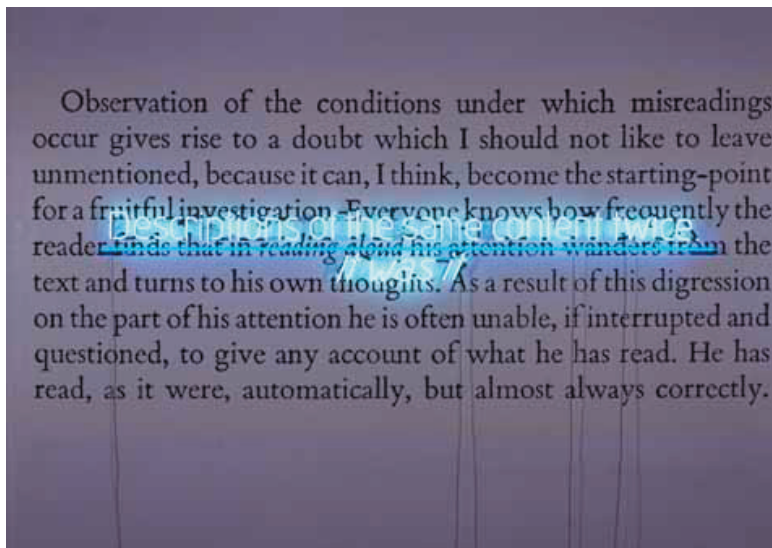


J. Kosuth

El arte conceptual, hace énfasis en la eliminación del objeto artístico tradicional, pero en casos extremos de la vertiente lingüística se observa menos una eliminación y un replanteamiento a la crisis del objeto tradicional, pues se trata es de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción del proyecto, interesándose en la comunicación, trabajando la conducta creativa e imaginativa-perceptiva del receptor. La desmaterialización se ha traducido en la renuncia a la infraestructura cosal tradicional, pero no a la materialidad en general, aunque esta se presente en formas más desmaterializadas de energía.

El arte conceptual ha sido motivo de estudio para muchos teóricos que buscan definir o aportar sus puntos de vista acerca del mismo. Trataré de aproximarme a lo que se ha denominado *arte conceptual lingüístico y tautológico*. El arte conceptual lingüístico-tautológico es desarrollado principalmente por el artista norteamericano Joseph Kosuth y el grupo art & language . Esta vertiente conceptual es la que más se ha caracterizado por la eliminación del objeto, dándole prioridad casi absoluta a la idea por encima de la realización. La idea de arte se ha extendido más allá del objeto y de toda experiencia perceptiva, basándose en una serie de investigaciones filosóficas, sobre la naturaleza del concepto de arte. Estos artistas van a ser influenciados directamente por el pensamiento del neopositivismo lógico y de la semiótica o la filosofía del lenguaje, tal y como ellos mismos en sus notas se refieren a citas de Wittgenstein, Carnap, etc. Este grupo va a trabajar de igual modo al de estos teóricos, elaborando modelos utilizados en las disciplinas científicas. Por ejemplo, este grupo utiliza el lenguaje de un modo analítico, va-

riando sus funciones en vez de presentarse como elemento de una proporción de arte, se transforma en instrumento sobre análisis de las ideas sobre arte, y como consecuente el lenguaje deviene de un modo de investigación del arte, una elaboración lingüística desde una visión del arte. Por otra parte, I. Burn y M. Ramsden, van a investigar las formas en que el lenguaje podría ser utilizado como material artístico, pasando de la investigación del arte a la del lenguaje , sobre lenguaje, y arte, como se puede apreciar en *The Grammarian* (1971). Ellos consideran el arte conceptual como un arte abstracto estricto. Realizando un proceso de transición del modo material de realización física al modo “proposicional” conceptual. Este punto produce una acentuación semántica, que aboga por una separación estricta y última entre la percepción y el concepto. Esta rama analítica aísla el arte de



J. Kosuth

toda representación material y dependencia contextual, que como consecuencia radical es la negación total del objeto artístico y la identificación de lo abstracto con lo conceptual.

El arte como idea en un sentido estricto, va a provocar una mayor aproximación a un arte de abstracción ideativa y discursiva con acercamientos epistemológicos hacia el concepto de J. Kosuth y combinado con el Art-language, es el movimiento que alcanza un desarrollo de sistematización tautológica a través del *“arte como idea como idea”*, utilizándola como un medio de comprensión de su arte. Kosuth reacciona duramente contra los formalismos del arte tradicional, pues establece una separación completa entre estética y arte, conduciendo al objeto a su máxima desmaterialización. Por otra parte, no puede hablarse de arte y su autoanálisis, sin remitir a la tautología. La obra de arte es tautológica en cuanto el artista pretenda que esta lo sea, es decir cuando mantiene que la obra de arte es arte, que significa que es una definición del arte. Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que todas estas son tautológicas, es decir que la idea de arte (u obra) y arte, son una misma cosa, pero que a diferencia de estas ciencias, no interesa cuáles van a ser los resultados obtenidos, sino el operar en sí mismos, autofundándose.

LA VERTIENTE EMPÍRICO MEDIAL



Dennis Pabón

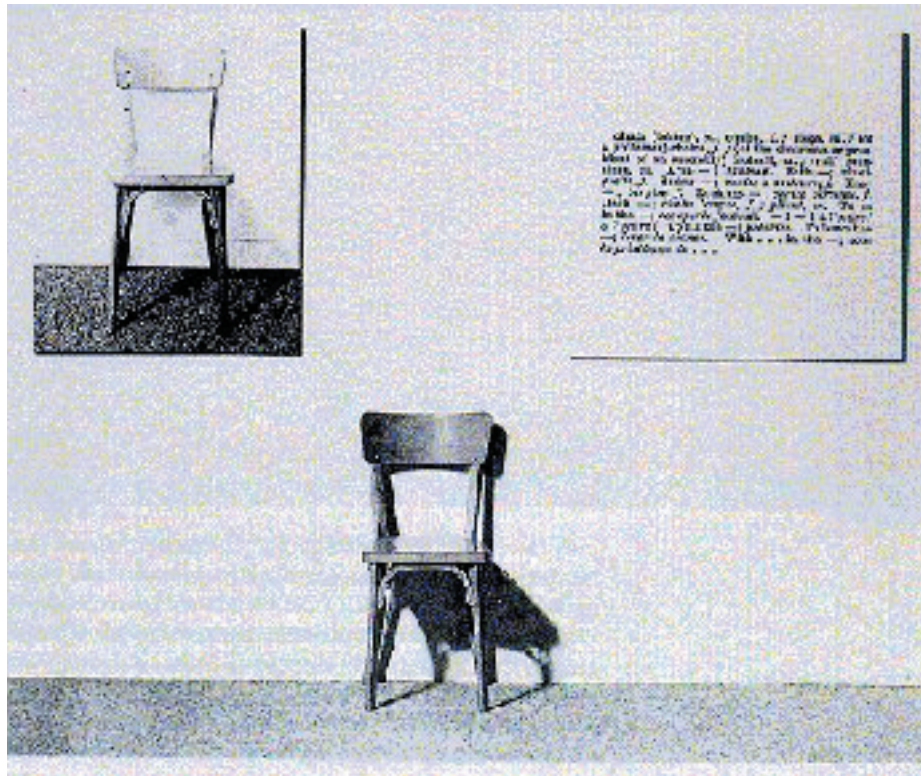
Esta vertiente reivindica la relevancia alcanzada por la imagen como factor de la inteligencia individual o colectiva, la percepción va a ser vista como forma de conocimiento y apropiación de la realidad. Estas vertientes no renuncian ni a la fisicalidad ni a la referencialidad, y pueden ser consideradas como variantes del “Project art”.

La vertiente empírico medial se va a analizar bajo dos conceptos:

1) CONCEPTO DE VISUALIZACIÓN

Se opone al conceptualismo lingüístico, en especial al analítico-tautológico. Esta vertiente no solo se opone a la materialización, sino por otra parte el proyecto tiende a su realización fáctica empírica o mental. Las experiencias mas frecuentes son las que acuden a registros lingüísticos estrictos, (como información, indagación, explicación) y a los visuales o perceptivos en general. En una obra como la de Sol Lewitt, en sus "Dibujos sobre la pared" (1969) no solo es el objeto, sino el conocimiento del proceso de la misma. El objeto que en este caso viene a ser el cubo, obtiene nada mas que un carácter instrumental, distinguiéndose el proceso del proyecto y su visualización. Han sido muchas las experiencias que se han interesado por el estudio de la fenomenología de la percepción, en especial la visual de R. Long o Dibbest, conocido por su obras perspectivas corregidas, insertas en el land art. Posterior a esta experiencia se orienta al estudio del paisaje real y su reproducción grafica a través de mapas, documentación y otros. La obra de Lame-las también se caracteriza por la duplicación de la realidad buscando configurar la proyección entre espacios vividos y espacios reproducidos. Los aspectos formales van a ser accidentales y secundarios, todo se centra en una mera documentación, la fotografía se va a consolidar como uno de los medios de mayor utilización. Los demás acuden a dibujos, a lenguajes descriptivos, videos o films y otros que van a utilizarse según las exigencias de la obra o a lo que el artista desea proyectar, por otra parte no existen jerarquizaciones entre medios ni formas. La fisicalidad de la obra permanece presente y se muestra a través de diversos medios o modos

de expresión, también se hacen presentes diversos sistemas semióticos de representación que provienen de técnicas de producción gráfica como la xerografía, el empleo de croquis, ideogramas, diagramas, cartografías y otros. El objetivo de esta busca una mejor utilización de la potencia visual, profundizando en el análisis de dinámicas de percepción.



J. Kosuth

2) PERCEPCIÓN CONCEPTO

El conceptualismo empírico a diferencia de los tautológicos va a trabajar sobre la percepción como forma de conocimiento. Esta va a ser presentada como una forma del conocimiento práctico y teórico, un estudio sobre los sentidos como elementos teorizadores. Por otra parte, esta vertiente recupera la estética, pero como ciencia de la lógica de percepción entendida en su naturaleza activa y creadora. El primado de la percepción no enfrentada y vinculada al conocimiento es de larga tradición desde los orígenes de la estética de la visibilidad, hasta la teoría de la normatividad y la fenomenología de Husserl. Esta tendría ahora una mayor relevancia en la visualización de la realidad. La visualización se basa en una función doble, una conectada al concepto tal como era comprendido por Marcel Duchamp y otra en la problemática epistemológica de la apropiación de la realidad, en donde cualquier objeto puede ser válido como medio de articulación artística. La otra propone salvar la distancia entre la experiencia vaga y confusa de la realidad y su reducción a un orden y claridad en un proceso gradual que haga conscientes y analíticas las imágenes perceptivas. Esta vertiente conceptual, reitera la referencialidad al mundo circundante y al hecho de la apropiación de fragmentos de la realidad de la visualización.

CAPÍTULO II

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

DECLARACIÓN DE LOS OBJETOS COMO OBRA DE ARTE



Marcel Duchamp "Urinoir"

Este hecho va a ser generado por la obra y propuestas de Marcel Duchamp, quien tomó objetos de la cotidianidad para transformarlos en obras de arte. A partir de 1913, comienza un proceso de búsqueda y experimentación desarrollando uno de sus primeros planteamientos, la rueda de una bicicleta sobre un taburete, hecho bastante curioso pero que denota la inquietud e irreverencia de Duchamp. Este comienzo radical lo realiza en contacto con los dadaístas, puesto que puede decirse que es el inicio de ataque en contra del arte tradicional.

A partir de 1917 abandona por completo la pintura. Posterior a este participa como jurado y como artista incógnito bajo el seudónimo de R Mutt con la obra “urinoir” o “fuente”. Tal acción no pudo generar más polémica y rechazo que la que ocasionó que el jurado le calificara de inmoral y vulgar. Ante este calificativo Duchamp responde a través de un texto de la siguiente manera: *“algunos afirman que la fuente de R Mutt es inmoral y vulgar otros que es un plagio, un simple artículo de instalación, que el Sr. Mutt la haya producido o no con sus propias manos es irrelevante. La ha elegido, ha tomado un elemento real de nuestra existencia y lo ha dispuesto de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y nuevo punto de vista”*.

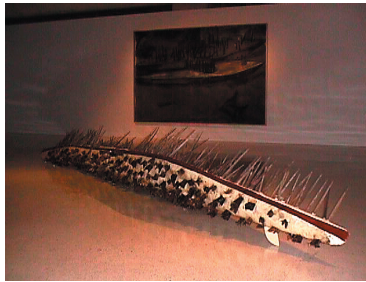
Toda esta situación fue concebida con la intención de provocación que Duchamp buscaba generar, la cual logra activar y expresar su voz de protesta en contra del modo tradicional de hacer arte. Instaurando a su vez una nueva visión que va a ser seguida por un gran número de artistas que hasta hoy se ha mantenido bajo el nombre de arte conceptual e incluso ha generado algunos cambios en sí mismo según el toque de personalidad que cada artista ha logrado aportar enriqueciendo las posibilidades de expresión. De este modo se inaugura la práctica habitual de declaraciones extra artísticas en donde la problemática epistemológica se va a centrar en la apropiación crítica y consciente de la realidad, transformando los esquemas de comportamiento, y formulando la integración y fusión arte = vida.

Por otra parte los objetos son liberados de sus funciones meramente utilitarias, designada por el mundo industrializado y artificial de las sociedades de consumo, atribuyéndoles valoraciones estéticas cambiando sus aspectos funcionales utilitarios, integrándolos a nuevas formas de pensamiento que anexan en el arte. Los objetos se transforman en objetos signos sometiéndolos a una descontextualización semántica provocando múltiples significaciones y asociaciones. Su exposición museal y la colocación de un título, marcan la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso. Además Duchamp, aporta una solución metódica con respecto a los materiales, manejando el criterio de que cualquier cosa puede emplearse como un medio de articulación artística. El proceso de creación artístico cambia, pues ya no es fundamental el manejo de un conocimiento artesanal. La nueva metodología propone una selección lúdica, libre y reflexiva de la realidad del mundo, que ahora forma parte del contexto artístico. La estética asume una función antropológica referida a un sistema de signos y símbolos que se cumplen a través de acciones que se manejan en la realidad del hombre y las cosas que lo rodean.



Marcel Duchamp
"Rueda de Bicicleta sobre taburete"

ARTISTAS LATINOAMERICANOS



MAURICIO ALEJO



Nace en México, D. F. en 1969.

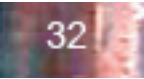
Realiza fotografías -color y blanco/negro- de objetos cotidianos de desecho (jabones de tocador gastados, pedazos de mangueras, resortes y sacapuntas descompuestos) muchas veces encontrados en basureros, los cuales aísla dándoles tratamiento de product-shot, evidenciando así los antecedentes de este artista en el mundo de la publicidad. Los objetos de este modo resignificados y revalorados tienen características nostálgicas en su composición, al utilizar fondos neutros y desgastados que hacen alusión a un tiempo incierto y remoto, ocasionalmente enfatizado con el uso de filtros.

Su obra evidencia un interés por la historia de los objetos, así como por la relación de apego y olvido que el ser humano establece con ellos. Pero, ¿por qué objetos viejos?. En su curioso encuentro con los objetos retratados, Alejo se pasea por la ciudad y las casas de sus amigos como por un inmenso almacén donde se hace pasar por el trapero-alquimista que espera paciente el encuentro con el objeto ajeno que le permita la transmutación de la mercancía en pieza, de objeto indiferente y ajeno a entrañable y propio, ese paso necesita tiempo.

TECNICA

Desde un punto de vista en picado, (la forma en que la mirada adulta ve a los objetos relegados), Mauricio Alejo deambula por un decrepito espacio familiar, un ámbito que parece imposible de recuperar en su abandono salvo por este ejercicio de reconstrucción.

Esta técnica de composición la usa por su forma individualizada de crear las imágenes, en las cuales nos muestra los personales actos vivenciales. Es por esto que los objetos comienzan a adquirir una nueva dimensión.



ETAPAS

Una primera parte, la que quizá tenga más arraigo en la obra de Mauricio Alejo, es presentar apenas el filo de un objeto: sacapuntas, saleros, exprimidores, tenedores, todos utensilios comunes que apenas alcanzan a mostrarse fuera de una oscuridad total -donde Alejo puede explorar los claroscuros, las distancias, las texturas- y el centro, el foco, alcanza sólo un detalle.

Los objetos de esta etapa siempre son metálicos y su presentación está en un blanco y negro que los aísla, y los suspende en un momento que podría llamarse de vejez del objeto: las abolladuras son arrugas, llevan como las personas las huellas de quienes los han usado o acariciado, y esperan una muerte que nunca ha de llegarles por completo, sólo será otro roce, otro golpe.



En la segunda etapa trata con objetos de plástico, regularmente botellas de refresco, que utiliza para atravesarlos de luz, es decir, también podemos atravesarlos con la mirada; el proceso técnico le permite mostrar algo así como la radiografía del objeto; aquí Alejo busca mostrar no tanto el objeto en sí mismo sino sus entrañas.

En todo ello, el mundo de los objetos se ha vuelto estilizado: los acentuados acabados de la erosión y el abandono han sido meticulosamente medidos; la solución minimalista de plásticos, ha adquirido el tono adecuado en ese verde mohoso envuelto en la asepsia del blanco. Los fondos de suave luminosidad ocre tienen un eco continuado en la vejez de las estructuras contenidas en sus imágenes de color ; mientras que, en las fotos de blanco y negro, permanece una triste luz y un suave fuera de foco en algunas zonas de los objetos , como si éstos comenzaran a perderse o a emerger en un pasado lejano.

