

Mis obras para páginas de revista

(una historia del arte conceptual)

Dan Graham

Me vi metido en el mundo del arte por casualidad, cuando unos amigos me sugirieron abrir una galería. En 1964, la galería más vanguardista era la de Richard Bellamy, Green Gallery, y en ella empezó a exponer gente como Judd, Morris o Flavin. Nuestra galería, John Daniels, montó una exposición individual de Sol Lewitt, y algunas exposiciones colectivas de artistas «proto-minimal», hubieran o no expuesto en la Green Gallery. Hicimos planes para una exposición individual de Robert Smithson -entonces un joven artista pop. Sin embargo, la galería se vió obligada a cerrar por bancarrota al final de la primera temporada. Si hubiéramos podido continuar dos años más con ayuda económica, quizá hubiéramos salido a flote. La experiencia de dirigir la galería me resultó especialmente valiosa, ya que me dio la oportunidad de entablar muchas conversaciones con Dan Flavin, Donald Judd, Jo Baer, Will Insley, Robert Smithson y otros. Aunque no todos aportaban su obra, sí colaboraban con la galería recomendando a otros artistas o dejándose caer para charlar. Además de saber de teoría del arte contemporáneo y de historia del arte, algunos de ellos tenían un gran interés, que yo compartía, en la movida intelectual del momento, como la música serial, el «nouveau roman» francés (Robbe-Grillet, Butor, Pinget, etc) y las nuevas teorías científicas. Era posible relacionar las implicaciones filosóficas de esas ideas con el arte que estaban haciendo estos artistas «proto-minimal» y artistas más reconocidos como Warhol, Johns, Stella, Lichtenstein y Oldenburg o bailarinas como Yvonne Rainer o Simone Forti.

El otoño siguiente al cierre de la sala de exposiciones, yo mismo me puse a experimentar con trabajos artísticos que podían ser interpretados como una reacción contra la experiencia de exponer, incluso como una réplica a las contradicciones que intuía en los artistas que exponían. Mientras el Pop Art americano de los primeros 60 trataba sobre los medios de información cultural que nos rodean, el arte mínimo (de mitad y finales de los 60) parecía referirse al cubo interior de la galería como único marco contextual de referencia o soporte del trabajo. Esta referencia era sólo compositiva; en lugar de facilitar una lectura exenta a la obra, las galerías componían la estructura formal del arte en relación a la estructura arquitectónica de la sala. La obra era equiparada al contenedor arquitectónico hasta reproducirlo literalmente; el espacio arquitectónico y la obra contenida en él eran entendidos como espacios no-ilusorios, neutrales y factualmente objetivos, como simple material. La galería funcionaba literalmente como parte del arte. La obra de un artista de esa época (aunque su obra posterior no siempre haya seguido ese camino) examinaba cómo los elementos arquitectónicos concretos y funcionales del interior de la galería inducían el significado y determinaban lecturas específicas del arte contenido en su arquitectura: me refiero a las instalaciones con fluorescentes de Dan Flavin.

La iluminación -la instalación eléctrica- del espacio arquitectónico de la galería/museo normalmente no se tiene en cuenta o se considera puramente funcional o diseño interior menor. Puesto que se supone que el espacio de la galería debe ser neutro, se intenta que la iluminación, que crea tanta neutralidad como las paredes blancas y se usa al mismo tiempo para centrar la atención en las piezas de la pared o del suelo, pase desapercibida. Mientras que en general el fondo proporciona el lugar sobre el que las piezas se destacan, es la iluminación la que, literalmente, las hace visibles. El sistema de iluminación de las luces fijas de una galería es a la vez parte del aparato (artístico) de la galería y parte de un sistema más amplio (no artístico) de iluminación de uso general:

«Creo que el sistema de iluminación convencional refleja en sí mismo mi idea»¹.

Las instalaciones de Flavin tienen entonces una doble función (dentro y fuera del contexto de la galería o el arte), así como una doble connotación, al iluminar como decoración menor (interior) y como funcionales creadoras anónimas de la neutralidad del espacio.

«Creo que el arte se está despojando de su sobrevalorado misterio para avanzar hacia el sentido común de una profunda realización decorativa. La simbolización disminuye, empalidece. Nosotros presionamos hacia un no-arte, hacia un sentido de decoración psicológicamente indiferente, hacia un placer neutral de ver, capaz de ser disfrutado por todo el mundo»².

Sus intervenciones en la luz eléctrica del espacio de la galería dependen, por su significado y contexto, de la propia función de la galería y del uso arquitectónico de la luz. El uso de la luz eléctrica está relacionado con una época específica de la historia. Flavin se dió cuenta de que cuando el actual sistema de iluminación eléctrica deje de existir, tampoco su arte funcionará más. Siendo acumulaciones de unidades estandarizadas y recolocables, que, en palabras de Flavin, «podrían comprarse en cualquier tienda de accesorios eléctricos», sus montajes de tubos fluorescentes en el interior o el exterior próximo al marco arquitectónico de la galería, funcionan sólo en esa situación de instalación, pues considerados como complemento instrumental de la iluminación dejan de funcionar artísticamente.

Tal vez malinterpreté las implicaciones de estos trabajos cuando sugerí una intención consciente de examinar la relación del valor del arte con la sala en la que estaba expuesto. También sentí que la «solución» que Marcel Duchamp había encontrado al problema del «valor» del arte resultaba insatisfactoria.

Con sus ready-mades, Duchamp había traído a las galerías objetos que fuera de ellas no eran considerados arte, para probar dialécticamente que era la galería misma la que daba a los objetos un valor y un sentido. Pero en lugar de reducir los objetos expuestos a ser cotidianos y de alcance común, lo que este gesto irónico logró fue, al contrario, ampliar el alcance del repertorio expositivo de las galerías. Al traer los objetos «no artísticos» a la galería, Duchamp quería utilizar la función del espacio expositivo para designar ciertos objetos como arte -pero con ello excluía otros, de forma contradictoria.

Esencialmente, Duchamp trató de cuestionar la función aristocrática del arte y de las galerías de arte como institución. Pero como trató esta cuestión sólo a un nivel lógico abstracto, su crítica misma fue integrada inmediatamente al sistema institucional de galerías y museos, convirtiéndose en una especie de «idea-arte». Otro problema en los análisis de Duchamp es la contradicción entre arte de galería y arte en relación a su valor social basado en un concepto histórico. La condición del arte era por él considerada como socialmente no determinada, ni sujeta al cambio exterior. Por el contrario, las luces fluorescentes de Flavin no son una idealización filosófica a priori, sino que tienen una relación concreta con los detalles de la disposición arquitectónica de las galerías, detalles que producen significado.

Además, Duchamp entendía el problema del valor y del sentido del arte como una simple oposición binaria: dentro de las galerías o fuera de ellas, en el mundo exterior. Y fracasó al intentar relacionar esta oposición entre arte y supuesto no-arte con fenómenos más ambiguos, como la reproducción del objeto en los medios de comunicación, mediatizada por el crítico, cuestión ya apuntada por Walter Benjamin en los treinta y trabajada como un aspecto importante tempranamente por el arte constructivista.

Gracias a mi experiencia dirigiendo una galería, aprendí que si no se escribía sobre una obra de arte o se la reproducía en alguna revista, difícilmente lograba ésta alcanzar el estatus de «arte». Parece que una obra sólo vale como arte cuando se expone en una galería, se escribe sobre ella y se reproduce fotográficamente en una revista de arte. Cuando la obra ya no está expuesta, el registro acreditativo e informativo del hecho es el que genera su fama y, por extensión, su valor económico.

Bajo cierta perspectiva, el objeto artístico puede ser analizado como inseparablemente relacionado con la institución de la galería-museo; pero desde otra, puede verse como poseedor de una cierta independencia, como si éste perteneciera al marco general de la cultura, del que las revistas forman parte. Las revistas se especializan de una manera que reproduce otras divisiones sociales y económicas. Todas ellas, no importa lo generales que sean, abastecen a un cierto mercado de audiencia específica en un campo concreto. Todas las revistas de arte van dirigidas a un público involucrado profesionalmente, de una manera u otra, en el arte. Además, la revista de arte en sí misma se mantiene por anuncios que, salvo una o dos excepciones, vienen de galerías de arte que presentan exposiciones. Esto hace que los anunciantes se preocupen porque sus exposiciones sean reseñadas en la revista. De este modo, estas muestras y trabajos tienen garantizado algún tipo de valor y pueden ser vendidos en el mercado como «arte». El hecho de que haya ventas produce rendimiento suficiente para que la galería pueda poner más anuncios en las revistas y sostener el sistema artístico en general.

Las revistas de arte dependen económicamente de las galerías, así como el valor de las piezas exhibidas depende de las fotografías y artículos publicados. Las revistas se especializan en un campo que reproduce otras formas de división social y económica -por ejemplo el «mundo» especializado del arte y de los artistas delimitan el mundo del «arte». Cada revista, no importa lo general que sea, va dirigida siempre a un público especializado; «Sports illustrated» se dirige a los interesados en deporte, «American legion» se dirige a los miembros de legiones americanas. Todas las

revistas de arte se dirigen a la gente involucrada profesionalmente o institucionalmente al mundo del arte: artistas, vendedores, especialistas, coleccionistas, escritores; todos ellos tienen un interés profesional. Y la revista de arte misma se mantiene gracias a los anuncios.

Si el arte minimal tomó su significado de considerar la galería como un soporte objetivo, por comparación podemos decir que el arte pop tomó su significado del mundo icónico de los medios de comunicación que nos rodean. El pop quiso minar la noción de calidad en las Bellas Artes utilizando contenidos de la cultura de masas. En tanto se alimentaba de las imágenes de la cultura popular a través de las revistas, cuando retornaba a ellas ofrecía un punto de vista irónico sobre esta cultura popular. Lo que el pop ponía a la vista era que toda la información, como la de las revistas, podía ser utilizada dialécticamente desde el sistema artístico. Una obra puede funcionar simultáneamente a nivel del lenguaje artístico y a nivel del lenguaje popular de los media; e incluso puede existir un diálogo entre ambos, comentándose recíprocamente y dándose mutuamente perspectiva de los supuestos de cada uso de lenguaje. Diseñé obras para revistas que pudieran al mismo tiempo autodefinirse y relacionarse, a través del contexto, con la información del resto de sus páginas.

La más «completa» de estas obras es «Schema» (marzo 1966). Cada realización publicada de esta obra ocupa una página aislada en una revista. La obra no puede ser expuesta salvo en la publicación. Si fuera incluida en una revista de arte, la página se relacionaría con los artículos, las críticas y las reproducciones de obras, y podría analizar la función de la revista en relación al sistema galerístico. Normalmente, las revistas reproducen arte de «segunda mano», que existe primero, como presencia fenomenológica, en las galerías. «Schema», por el contrario, existe sólo por su presencia en la estructura funcional de la revista y lo que es expuesto en las galerías es lo que es de «segunda mano».

Las variantes de «Schema» se autogeneran gracias a su autodefinición compositiva, como página impresa en dos dimensiones con información física de las características de calidad del papel, la densidad de letras en comparación al espacio no impreso, el tamaño del tipo, etc. El espacio se limita a la presencia de esta información; la obra se compone como desglose de los elementos materiales y características del contexto. La obra se constituye a la vez en su propia estructura gramatical interna y en cuanto a la posición física, externa, que ocupa.

Cada publicación de la obra es diferente. En cada edición de la revista, el contenido cambia inevitablemente según el contexto de su ubicación. Una página de la revista genera su sentido a partir del contexto de su publicación, particularmente a partir de las páginas que la rodean. El contenido de la obra es por tanto contingente y depende de la forma específica de su aspecto; en abstracto, carece de significado.

Esta obra funciona, a la vez, como arte y como crítica de arte. A diferencia de las primeras pinturas de Stella, las variantes de «Schema» no son simplemente autoreferenciales. Y ello por el uso del sistema de la revista como soporte. Las revistas determinan un lugar o un marco de referencia a la vez dentro y fuera de lo que definimos como arte.

Quise hacer un arte pop más literalmente asequible (tomando la idea de Warhol de reemplazar calidad por cantidad, siguiendo la lógica de la sociedad de consumo).

Quise hacer una forma artística que no pudiera ser reproducida o expuesta en una galería/museo, y quise hacer una reducción todavía mayor del objeto minimal a una forma bidimensional no necesariamente estética (que no fuera ni pintura ni dibujo): un impreso disponible y reproducible masivamente. Colocarla en una página significaba que podía ser leída conjuntamente con las reproducciones de obras de arte, las reseñas, la crítica, y constituir entonces en sí misma una forma de crítica, desde la revista, de la estructura galerística.

Los números de las revistas aparecen con periodicidad regular; su contenido cambia continuamente reflejando el tiempo presente: las revistas tratan temas de actualidad. Mientras el arte de las galerías se define por su pretensión de intemporalidad, las revistas presuponen una noción de la temporalidad que sólo tiene valor mientras ocurre: cada ejemplar define lo «nuevo» o «actual» según el momento. Aún así, la idea de «noticia», de «novedad», no depende solamente de la institución interna, de la propia revista, sino también de las instituciones que generan el contenido de las noticias y financian su existencia con los anuncios. Para las revistas de arte, son las galerías, con sus definiciones de «arte» y con sus anuncios, quienes sostienen su existencia.

La obra para revista que más se parece a un artículo convencional fue «Homes for America», publicado en Arts Magazine en diciembre del 1966 / enero del 1967. Fue un artículo diseñado a partir de fotografías de casas de suburbios, tomadas durante dos años. Es importante que las fotografías no se vean solas, sino como parte del diseño del artículo hecho por la revista. Son ilustraciones del texto, o viceversa, el texto funciona en relación a las fotografías, modificando así su significado. Las fotografías y el texto son partes separadas de una organización bidimensional y esquemática y del sistema de perspectiva. Las fotografías dialogan con listados y columnas de documentación, y conjuntamente todo ello representa la lógica serial de los desarrollos del hábitat urbano, que es de lo que trata el artículo. Creo que el hecho que «Homes for America» fuera al final solamente un artículo de revista, y no se pretendiera una «obra de arte», fue su distintivo más importante.

Mi «Schema» (1965) funciona o bien como página (se interrumpe cuando la última línea alcanza el final de la hoja de papel) o bien se puede ampliar indefinidamente en forma de libro (publicado por Gerald Ferguson). En el libro, el ángulo del triángulo disminuye gradualmente hacia el infinito; la progresión origina la interrupción en algún punto del interior del libro. Empieza en un punto y es leído. Situar es ordenar los términos, del mismo modo que al leer, la situación del ojo del lector (su punto de mira) cambia continuamente.

Mis «Extended Distance/Extended time» (1969) y «Side Effect/Common Drug» (1969), funcionan como tablas estructuradas de datos que generan una matriz-óptica. Pueden leerse como «efectos espacializados» en el tiempo. En «Side Effect/Common Drug» la secuencia temporal óptico-reflexiva de la lectura genera su contenido. Los puntos siguen una secuencia, la de causa/efecto, más otra de «densidad espacial». Leyendo la tabla en horizontal o en vertical o incluso transversalmente, podemos por ejemplo «ver» los efectos «secundarios» producidos por una droga empleada para corregir efectos secundarios de una droga anterior. La extensión del campo de datos (durante el tiempo de lectura) continúa hasta que todos los efectos autoreflexivos (los puntos) se interrumpen visualmente.

Notas:

1 Dan Flavin, «Some Remarks», ARTFORUM, 1967.

2 Dan Flavin, «Some Other Remarks», ARTFORUM, 1967.