

Michael Snow & Cía.

Visiones y revisiones. El cine reflexivo y la  
expansión de las artes

Eva Lareo Fernández

---

TESI DOCTORAL UPF / 2013

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Antoni Marí Muñoz

DEPARTAMENT D'HUMANITATS



*A mi madre*



## Agradecimientos

En primer término quisiera agradecer a mi director de tesis, Antoni Marí, la libertad otorgada a lo largo de este proceso de investigación y su enorme paciencia, así como al resto de profesores del Doctorado de Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra, por su dedicación y ejemplo.

Agradezco a Alberto Ruiz de Samaniego, profesor de Estética y Teoría del arte en la Universidad de Vigo, su magisterio pues en sus clases se gestó mi interés por la investigación.

También quiero agradecer a las personas que me han acompañado y apoyado en este largo proceso, a los amigos por su interés, en especial a mi familia por su ayuda incondicional y, por supuesto, a Frank por compartir tantas cosas.



## **Resumen**

El objeto de esta tesis es profundizar en los cambios y transformaciones acontecidas en el seno de las artes visuales en la década de los sesenta y setenta y, para ello, hemos partido de un caso concreto que nos ha permitido vehicular esta expansión de unas prácticas que no responden ya a la especificidad de los medios convencionales sino a una amalgama de técnicas e imágenes que incluyen el cine, la fotografía, objetos y una infinidad de nuevos soportes que obligan a una redefinición de conceptos, valores y funciones que el arte ha asumido. No obstante, el objeto de estudio no trata de abarcar la totalidad común del arte de este periodo sino simplemente las características más generales del mismo o de un fragmento del mismo. Por tanto, el caso concreto de Michael Snow, que adquiere una presencia destacada en estas páginas, se debe a que sus trabajos se sitúan en ese espacio indefinido y de transformación en el que la relación del arte para con la técnica y las nuevas tecnologías, es expresión de un nuevo sentimiento y de una nueva manera de aprehender el mundo.

## **Abstract**

The objective of this thesis is to go deeper into the changes and transformations within the core of visual arts in the decades of the sixties and seventies. We have begun from a specific case which has enabled us to explore the expansion of practices which don't respond now to the specifications of more conventional means but to a melting-pot of techniques and images including the cinema, photography and an infinite numbers of tools which compel us to redefine concepts, values and functions which art has assumed. Nevertheless, the objective of the study isn't meant to cover the common totality of art of this period but only the most general features of it or of one fragment of it. So the specific case of Michael Snow, which acquires a relevant presence in these pages, is due to the fact that his works are located in that space between indefiniton and transformation in which the relation between art and new technological techniques is an expression of a new feeling – a new way of comprehending the world.



# Sumario

	Pàg.
Resumen.....	vii
Sumario.....	ix
Lista de figuras.....	xi
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>1. UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE MICHAEL SNOW.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1. Inicios.....</b>	<b>9</b>
<b>1.2. Obras.....</b>	<b>17</b>
1.2.1. Nuevos medios.....	19
1.2.2. Series fotográficas.....	25
1.2.3. Incursiones fílmicas. Tiempo exento de movimiento.....	33
1.2.4. Wavelength.....	35
1.2.5. Naturaleza y técnica.....	50
1.2.6. Palabra e imagen.....	66
1.2.6.1. El círculo regresivo. De Kooning/ Snow/ Nauman.....	75
1.2.6.2. El texto como imagen.....	78
1.2.7. Acertijos visuales.....	80
1.2.8. Conclusiones.....	84
<b>2. ALGUNOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES</b>	<b>87</b>
<b>2.1. El carácter autorreflexivo del arte.....</b>	<b>87</b>
<b>2.2. Más allá de la pintura.....</b>	<b>100</b>
<b>2.3. La fotografía como arte.....</b>	<b>107</b>
2.3.1. Presencias mudas. La vertiente abstracta del arte del índice.....	121
2.3.2. La condición de «descriptividad».....	127
2.3.3. Fotografía y teatralidad.....	138
2.3.4. Las tentaciones del realismo.....	144

<b>2.4. Algunas consideraciones sobre la noción de «medium».....</b>	<b>148</b>
2.4.1. La «doctrina del medio específico» y la imagen en movimiento según Noël Carrol.....	149
2.4.2. El «automatista» de Stanley Cavell.....	158
2.4.3. La condición post-medium.....	162
<b>3. COORDENADAS HISTÓRICO-CULTURALES</b>	<b>169</b>
<b>3.1. Arte y política.....</b>	<b>169</b>
<b>3.2. De las aspiraciones radicales del arte.....</b>	<b>178</b>
<b>3.3. Autonomía artística.....</b>	<b>194</b>
<b>3.4. Anti-ilusión. Procesos y materiales.....</b>	<b>199</b>
3.4.1. Espacio, tiempo y sonido.....	205
3.4.2. Atmosferas de inmersión.....	220
3.4.3. Imágenes consideradas desde el punto de vista de las descripciones.....	223
3.4.4. Imágenes mentales.....	228
3.4.5. Anti-ilusión.....	235
3.4.6. El antiilusionismo como no-ficción.....	240
<b>3.5. Exposición de una exposición. Documenta 5.....</b>	<b>249</b>
3.5.1. ¿Cine de exposición? La <i>Documenta</i> y el cine experimental. Una relación no tan feliz.....	256
<b>4. EL LEGADO DE DUCHAMP.....</b>	<b>265</b>
<b>4.1. El sacrificio de la destreza técnica.....</b>	<b>275</b>
<b>4.2. Del objeto al sujeto.....</b>	<b>278</b>
<b>4.3. La <i>Fuente</i>.....</b>	<b>285</b>
<b>4.4. Del autor al espectador.....</b>	<b>288</b>
4.4.1. Excursus sobre la intencionalidad.....	291
<b>5. LA TEORÍA.....</b>	<b>295</b>
<b>CODA. UN VACÍO SONORO.....</b>	<b>305</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>313</b>

## Lista de figuras

	Pàg.
Fig. 1. M. Snow, <i>Encyclopedia</i> , 1964. Toronto, Art Gallery of Ontario.....	20
Fig. 2. M. Snow, <i>Expo Walking Woman</i> , 1967. Toronto, Art Gallery of Ontario.....	22
Fig. 3. M. Snow, <i>First to Last</i> , 1967. Toronto, Art Gallery of Ontario.....	24
Fig. 4. M. Snow, <i>Authorization</i> , 1969. Ottawa, Canadian Museum of Contemporary Photography.....	28
Fig. 5. W. Anastasi, <i>Nine Polaroid Portraits of a Mirror</i> , 1967. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.....	29
Fig. 6. M. Snow, detalle de <i>Press</i> , 1969. Toronto, Art Gallery of Ontario.....	31
Fig. 7. M. Snow, <i>New York and Ear Control</i> , 1964.....	34
Fig. 8. M. Snow, <i>Wavelength</i> , 1967.....	37
Fig. 9. M. Snow, detalle de la cámara de <i>La Region Central</i> , 1971.....	51
Fig. 10. R. Smithson, <i>Sal, gema y cuadrado de espejo I</i> , 1969. Nueva York, Galería John Weber.....	62
Fig. 11. M. Snow, <i>De La</i> , 1972. Ottawa, National Gallery of Canada.....	63
Fig. 12. Frank Stella, Nueva York, 1964. Fotografía de Ugo Mulas.....	99
Fig. 13. Ugo Mulas, <i>The process of photography. Self-portrait for Lee Friedlander</i> , 1971.....	110
Fig. 14. B. Nauman, <i>Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists</i> , 1966.....	123
Fig. 15. W. Anastasi, <i>Seven Sites. West Wall</i> , 1967. Nueva York, Dwan Main Gallery.....	128
Fig. 16. V. Burgin, <i>Photopath</i> , 1967-69.....	129
Fig. 17. Sol LeWitt, <i>Schematic Drawing for Muybridge II</i> , 1964 (1970).....	131
Fig. 18. M. Snow, <i>Of A Ladder</i> , 1971. Buffalo, Albright Knox Gallery.....	134
Fig. 19. M. Snow, <i>Traces</i> , 1977.....	137
Fig. 20. M. Broodthaers, <i>Le Corbeau et le Renard</i> , 1967-72.....	179

Fig. 21. Vista de la exposición <i>Anti-Illusion: Procedures/Materials</i> , 1969. Nueva York, Whitney Museum of American Art.....	200
Fig. 22. R Serra, <i>Railroad Turnbridge</i> , 1976.....	203
Fig. 23. A. Warhol, <i>Empire</i> , 1964. Nueva York, The Museum of Modern Art. Pittsburgh, Collection of The Andy Warhol Museum.....	209
Fig. 24. Steve Reich, Bruce Nauman, James Tenney, Michael Snow, <i>Pendulum Music</i> , 1969. Nueva York, Whitney Museum of American Art.....	219
Fig. 25. M. Snow, <i>Two Sides to Every Story</i> , 1974. Vista de la exposición <i>Projected Images</i> . Minneapolis, Walter Art Center.....	222
Fig. 26. H. Frampton, <i>Poetic Justice</i> , 1972.....	228
Fig. 27. Marcel Duchamp. Fotografía de Ugo Mulas, <i>Curtain</i> , 1965.....	266
Fig. 28. Andy Warhol, <i>Do it Yourself. (Landscape)</i> , 1962. Nueva York, The Museum of Modern Art. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.....	274
Fig. 29. M. Duchamp, <i>With my Tongue in my Cheek</i> , 1959. París, Collection of Centre Georges Pompidou.....	277
Fig. 30. M. Duchamp, detalle de <i>Boîte-en-Valise</i> para Julien Levy (X/XX), 1944.....	282
Fig. 31. M. Duchamp, <i>Fountain</i> , 1917. Fotografía de Alfred Stieglitz.....	287
Fig. 32. Tacita Dean, <i>Film</i> , 2011. Vista de la exposición en Londres, Tate Modern.....	306

# INTRODUCCIÓN

No creo en el cine, ni en ningún otro arte. Tampoco creo en el artista único ni en la obra única. Creo en fenómenos y hombres que reúnen ideas.

Marcel Broodthaers, *Cinéma*<sup>1</sup>

Puede estar bien empezar con un naufragio. Tus autores ideales deberían arrancarte de las fundaciones de tu existencia previa, en vez de guiarte sonrientes hacia un puerto amistoso y apacible.

Christopher Hitchens, *Hitch-22*<sup>2</sup>

Los años sesenta y setenta fueron años de gran cambio e innovación en las artes. Correspondiendo con el final de la modernidad, de las vanguardias y anticipando lo que se dará en llamar postvanguardia, tardomodernidad o postmodernismo -término polémico en sus inicios-, este fue un periodo de cuestionamiento y reevaluación no sólo del arte y su práctica, sino también de la teoría, del contexto y la forma, particularmente las estructuras institucionales en las cuales el arte es presentado. Estos periodos de transformación de paradigmas suelen ser contradictorios y confusos ya que mantienen en su seno posturas y modelos de lo que quieren dejar atrás.

La nueva generación de artistas, surgida durante estos años sesenta, percibe la modernidad, ejemplificada en lo que algunos consideran la última vanguardia, el Expresionismo Abstracto, como limitada, introvertida y distante de la realidad contemporánea. Los artistas querían hacer trabajos que estuvieran más estrechamente relacionados (más pertinentes o relevantes) con el mundo que les había tocado vivir. Durante el boom económico de los sesenta, el mercado del arte creció, produciendo un incremento de los

---

<sup>1</sup> Marcel Broodthaers. *Cinéma*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, p. 320.

<sup>2</sup> Christopher Hitchens, *Hitch-22*, Barcelona, Debate, 2011, p. 95.

coleccionistas individuales y de nuevos museos de arte moderno que necesitaban ser llenados. Sin embargo, muchos artistas reaccionaron contra esta concepción del trabajo artístico convertido en mercancía o producto, y buscaron métodos alternativos de expresar sus ideas, bien escapando de la galería, como el Land-art, *desmaterializando* el objeto, como una parte del arte Conceptual, con obras efímeras o convirtiéndose a sí mismos en la encarnación de su obra, muchas fueron las alternativas.

No deja de sorprender, como apuntó Warhol, lo relativamente pequeña y abordable que era la escena artística neoyorkina en relación con la enorme influencia que acabaría ejerciendo<sup>3</sup>. Existe un cierto consenso que reordena y simplifica el complejo intercambio y entramado de artistas y de movimientos en un periodo, el que nos ocupa, en el que un gran número de propuestas y enfoques coexistían más o menos de manera simultánea, desde el Neo-Dadá o el Pop Art, al Nouveau Réalisme, el arte Povera, los Happenings, el Minimal, el Land-art, el arte Conceptual, por mencionar sólo algunos.

Retrospectivamente, los artistas son a menudo organizados de acuerdo a movimientos y estilos particulares, por otro lado un ejercicio necesario de comprensión, ordenamiento y clasificación del territorio del arte de los sesenta que facilita la reflexión, pero que conlleva que aquellos que rehúsan corresponder claramente a movimiento alguno, sean relegados en ocasiones a un segundo plano. Los artistas sobre los que aquí trataremos, en concreto Michael Snow, son, en ocasiones, difíciles de clasificar por la naturaleza heterogénea de su práctica, a pesar de que en su caso se le identifique, comúnmente, con un movimiento concreto como es el cine estructural, eludiendo todos los demás medios que ha utilizado en su actividad artística. En su caso, el trabajo que desarrolla en los años sesenta no está alejado, sino que convive con los dos principales movimientos que surgen contra el estatus artístico representado por el Expresionismo Abstracto, es decir, el arte pop, con su asimilación de la baja cultura y con el minimal, en el terreno de la abstracción.

---

<sup>3</sup> Andy Warhol, *Popism. Diarios (1960-69)*, Barcelona, Alfabia, 2008, p. 83.

Nuestro análisis de Michael Snow, al que dedicamos por completo el primer capítulo, no es tanto un análisis como cineasta sino como creador que ha utilizado diversos medios, desde la fotografía, la música, el cine, el objeto, la pintura, como prolongación del lenguaje. El cine no deja de ser un procedimiento más. No obstante, su inclusión en exposiciones como *Anti-Illusion* y la célebre Documenta 5 de Kassel, o sus relaciones y participaciones con artistas como Serra o Sol LeWitt, reflejan que su trabajo contiene mayores implicaciones. Esta tesis proporciona una lectura de su trabajo estructurada alrededor de la noción de diálogo, de la relación del artista con sus contemporáneos.

El objetivo del presente estudio es investigar la organización formal y los intereses expresivos de una limitada pero representativa cantidad de obras dentro del periodo de mediados de los sesenta y la década de los setenta. El método empleado tiene más que ver con un proceso de estudio de casos concretos que con los procedimientos de una revisión histórica. Por eso la segunda parte de la tesis la dedicaremos a abordar algunos conceptos fundamentales que nos ayudarán a comprender la imprescindible renovación de la representación que impone este nuevo estado de cosas.

El contexto de los años sesenta, en el plano internacional, es algo que han tratado muchos escritores, historiadores y teóricos, y en gran medida ha pasado a la historia rodeado de una mitología y un poder simbólico considerable. Así pues, aunque esta tesis es un estudio del comportamiento y la práctica de los artistas en un momento histórico muy concreto, también trata de trazar una visión más amplia del pasado reciente, con la finalidad de explicar su actitud y su respuesta artística en un terreno cultural en el que elementos clave de las difusas aspiraciones de esta generación arraigaron profundamente. Como se detallará más adelante, las consecuencias de las actitudes y obras que aquí se describen no quedaron circunscritas a los años en cuestión, ni a las vidas y relaciones personales de los protagonistas. En la historia de las prácticas artísticas del periodo que va de 1964 aproximadamente a finales de los setenta, no sólo se encuentran rasgos de experiencias anteriores, sino también el germen de nuestra situación actual, de nuestro tiempo presente.

Los ensayos previos que se han realizado en este terreno no siempre resultan satisfactorios, sobre todo los ensayos que describen, concretamente, la creación de un artista como Snow. Muchos de los catálogos y monografías que analizan su obra pecan de excesivamente condescendientes. Hemos intentado tratar a los creadores a los que hacemos referencia, sino como productos de su tiempo, pues es verdad que cada autor desarrolla sus condiciones por sí mismo, sí, al menos, como personas profundamente implicadas en su época, en unas circunstancias culturales concretas que lo determinan como ser social.

Al tratar de explicar obras que intrínsecamente carecen de atractivo, y muchas de las obras a las que haremos referencia en estas páginas destacan precisamente por su intención, o bien antiartística, o bien de desagradar, de aburrir, de conmocionar, algo a lo que el espectador por lo general responderá con desagrado, intentaremos ser precisos tratando con las obras como hechos descriptivos y no tanto valorativos.

En la tercera parte de esta tesis hay una discusión de las condiciones intelectuales y artísticas del contexto de la Guerra Fría, al mismo tiempo que se presta cierta atención a los textos de los teóricos más representativos de ese momento y en concreto a la noción de autonomía artística. No es una simple reconstrucción contextual, pues, en gran medida, la experiencia de los años cincuenta –y de la hegemonía americana, la utilización del arte de vanguardia abstracta como estrategia política en la guerra fría, la construcción de mitos artísticos como será el caso de Pollock- no sólo proporciona el contexto de la actividad artística, intelectual y las preocupaciones de los años sesenta, sino que también contribuye a dar forma y sentido al lenguaje y a las discusiones dentro de las cuales se desarrollaron estas actividades y las diversas respuestas, artísticas y críticas, a esas mismas inquietudes. Por tanto, cabe preguntarse por qué, y cuales son las consecuencias de que las actitudes predominantes en los años cincuenta quedaran olvidadas o bien se transformaran en el periodo posterior. En este sentido, la superación y redefinición de la pintura como tema, no tanto como técnica, desde diversos medios y procedimientos artísticos, es un ejemplo de ello.

En esa tercera parte, hemos intentado trazar, a grandes rasgos, un mapa del complejo y confuso territorio artístico de estos años, sin dejar de mantener un ámbito lo suficientemente restringido, que

permitiera una estrecha discusión de las actitudes individuales y de algunos rasgos compartidos. Por ese motivo, nos hemos centrado en una serie de exposiciones y acontecimientos clave que marcan este periodo, como son el festival de cine independiente celebrado en Knokke-Le-Zoute, en 1967, la exposición *Anti-Illusion: Procedures/ Materials*, o bien, la *Documenta 5* de Kassel.

Así pues, ésta no pretende ser una historia general de los artistas de los años sesenta en Estados Unidos, pues si así fuera, prestaríamos más atención a algunos artistas quizá más influyentes e interesantes que no se mencionan apenas en las páginas que siguen. El propio Snow, que tiene una presencia destacada, está por sus pertinentes trabajos y por no adecuarse del todo a ningún movimiento concreto, por ser una figura entre dos mundos, el artístico y el cinematográfico, con dos sistemas de análisis y dos campos teóricos muy diferentes. Este estudio se aborda desde el ámbito artístico, teniendo en cuenta sus implicaciones y participación en exposiciones y discusiones artísticas. Y en esto reside quizá parte de su novedad, pues normalmente su estudio se ha limitado al ámbito del cine experimental.

Por tanto, los principales protagonistas de esta tesis no se postulan como representantes de sus contemporáneos de menor o mayor importancia, ni se tiene por característicos, ni por ejemplo de nada, pero las suyas son algunas de las voces y de las propuestas dominantes en estos años. Ellos determinaron, en parte, el territorio cultural y contracultural, sentando las bases del discurso artístico con sus propios textos, incluso, conformando los prejuicios, la valoración y el lenguaje del público pero también de la crítica que debía adaptarse a los nuevos retos. Su actitud como artistas y teóricos, en algunos casos, permite considerar la imagen que de sí misma tenía esta generación, al mismo tiempo que se conforma y se refuerza, incluidos aquellos que estaban en desacuerdo con los nuevos postulados.

Dada la proliferación de propuestas y su diversidad, de entre las múltiples voces, era preciso elegir un caso concreto, pero el caso concreto que se eligiera debía pertenecer a ese espacio difícil de definir entre lo que se deja atrás y las condiciones de posibilidad del nuevo estado de cosas. Michael Snow, que para muchos puede ser considerado un artista de segundo orden, es un ejemplo del momento último de un modo de entender la práctica artística, en su concepción moderna/formalista y de su disolución en el conjunto de

experiencias de la vida y de toda clase de representaciones y medios.

En los años sesenta todavía se podía establecer distinciones entre los diversos géneros artísticos, principalmente entre pintura y escultura, y entre el Arte y los medios de comunicación de masas. El público percibía diferencias ante el periodismo, la literatura, la política, las películas o las artes plásticas. Pero las diferencias poco a poco se fueron difuminando bajo la presión técnica y epistemológica de la década siguiente. Como había dicho Lawrence Alloway en relación al surgimiento del pop: «Su aceptación de los medios de comunicación de masas comporta un cambio en nuestra noción de lo que es la cultura»<sup>4</sup>. Es el momento en que el sistema del arte ve desbordado su campo específico de acción y la especificidad de sus medios convencionales. La relación del arte para con la técnica y las nuevas tecnologías es expresión de un nuevo sentimiento y de una nueva manera de aprehender el mundo.

Snow no es un caso aislado, ni «original», sino un personaje histórico que construye un proyecto, al tiempo que experimenta sus posibilidades. Nacido en 1929 y con una extensa carrera a sus espaldas, sus trabajos son una muestra de las profundas transformaciones que se han producido en el terreno artístico durante la segunda mitad del siglo pasado. Comenzando como pintor influenciado por el Expresionismo Abstracto, pasando por la experimentación con objetos y figuras en diversas técnicas, expuestas a menudo fuera de la galería para luego adoptar la fotografía y la experimentación fílmica como medios fundamentales de su trabajo, Snow pasará de la obra entendida como objeto que no remite a nada más allá de sus propiedades intrínsecas, en un sentido pretendidamente antiilusionista o materialista, a un sentido ilusionista postmoderno según el cual sólo la apariencia, como imagen inestable del mundo, es posible. En este sentido, «el vocabulario» utilizado, por los medios de percepción e imaginación

---

<sup>4</sup> Lawrence Alloway, “The Long Front of Culture” (1959), en Brian Wallis (ed.), *This is Tomorrow Today: The Independent Group and British Pop*, Nueva York, PS 1, 1987, p. 31. Citado en Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, pp. 205-6.

posmodernos, es «necesariamente primitivo»<sup>5</sup>, con obras que rápidamente han adquirido una apariencia obsoleta, como son aquellas que utilizan la primera tecnología digital o los hologramas. En palabras de Carles Serra: «Los experimentos fílmicos de Snow dan sentido a todas las posibilidades expresivas de los nuevos medios. Podría decirse que al principio estaba Michael Snow, y por supuesto, otros como Stan Brakhage, Hollis Frampton o Jonas Mekas. Ellos, casi todos octogenarios, representan la juventud de nuestra era hipervisual»<sup>6</sup>.

Poniendo el foco en los conceptos fundamentales de la naturaleza artística, incluyendo la función del arte, el rol del artista y su posición en la sociedad, la institución, etc., el trabajo de muchos de estos creadores deconstruyó «mitos» sobre la naturaleza del arte. Mitos que habían comenzado a ser socavados por una figura de las vanguardias cuya referencia se hizo imprescindible en la segunda mitad del siglo XX, Marcel Duchamp, y a cuyo legado dedicamos el cuarto capítulo.

Finalmente la tesis termina con un capítulo dedicado a la teoría en general y a la crítica de arte en particular, a la labor que ejercieron algunos críticos en la configuración de un ecosistema compartido y en la legitimación de prácticas como el cine experimental en el ámbito de las artes, pero también, el juego de exclusiones que ejercieron unos y otros gracias a la autoridad conferida.

Para llegar a la coda de esta tesis la investigación ha seguido dos caminos, como ya se ha podido intuir en esta introducción: el artístico, recorriendo con detalle las obras de Snow y alguno de sus contemporáneos y atendiendo también a las producciones textuales y teóricas. Y, por otro lado el contextual, que consideramos relevante, aunque en esta metodología a veces nos separamos de la figura concreta de Snow ampliando el espectro.

En su texto *Poesía y Capitalismo*, Walter Benjamin describía la época de las Exposiciones Universales y, en concreto, el arte de

---

<sup>5</sup> Lewis H. Lapham, “Introducción a la edición de la MIT Press: El ahora eterno”, en Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 19.

<sup>6</sup> Carles Serra, “Épica estructuralista”, *La Vanguardia*, 13/05/2009.

Grandville como aquel al que «le corresponde la escisión entre el elemento utópico y el elemento cínico»<sup>7</sup> del arte. Un momento de entronización de la mercancía en el que surgen términos como «réclame»<sup>8</sup>, los anuncios que comienzan a *reclamar* la atención de los consumidores presentando artículos diversos. Son los inicios del todavía no conformado «cuadro de la industria de la diversión»<sup>9</sup>. Evidentemente este proceso, al que hay que añadir el conflicto entre el arte y las nuevas técnicas que surgen en ese momento, como es el caso de la fotografía o el cine, no hará más que agudizarse y adquirir mayor complejidad hasta nuestros días, en los que el cine, el vídeo, el net-art, las proyecciones, constituyen los modos que tenemos de representar nuestra realidad, modos que se han apropiado del espacio expositivo.

Así pues, parece que la generación que ha vivido con mayor intensidad y esperanza los desafíos de los años sesenta también ha experimentado una escisión semejante entre las aspiraciones radicales y el deslizamiento paulatino, durante los setenta, hacia posiciones más cínicas, fruto del escepticismo y la desilusión. Lo cierto es que la historia del arte, una vez más, en el contexto de las nuevas políticas de los sesenta presenta una notable ambivalencia, porque, como bien expuso Thomas Crow, «los artistas intentaban conciliar sus posturas subversivas con el creciente apoyo que recibían sus actividades por parte de un mercado agresivo y global»<sup>10</sup>, cuando no de los propios Estados. El arte, pues, recoge las oscilaciones y sacudidas que nos devoran, y nuestro reto es profundizar, desde un punto de vista concreto en este seísmo y en los términos en que se articula.

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin, *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1988, p. 180.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 180.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 179.

<sup>10</sup> Thomas Crow, *El esplendor de los sesenta*, Madrid, Akal, 1996, p. 13.

# 1. UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE MICHAEL SNOW

## 1.1 Inicios

Como muchos artistas de su generación Snow inició su carrera en el ámbito del dibujo y de la pintura. Formado en el Ontario College of Art, en 1954, durante una exposición de dibujos, uno de los visitantes de la exposición, George Dunning (que había montado una compañía cinematográfica), le propuso trabajar en su empresa de animación, la Graphic Associates. De ese modo comenzaba su relación con el cine<sup>11</sup>. Él mismo ha reconocido que no poseía una gran cultura cinematográfica ni acudía al cine con asiduidad, lo cual resulta un dato relevante que, en cierto modo, se intuye al ver sus obras. Sin embargo, se convertirá, poco después, en una de las figuras más sobresalientes del panorama del cine experimental de la década de los sesenta. Pintor, escultor, fotógrafo, músico, entre otras de sus facetas artísticas, Snow llega a considerar «el filme» como «una reunión de lo que anteriormente estaba separado en mi trabajo»<sup>12</sup>.

En 1962 se traslada de Toronto a New York donde descubre el «cine underground», el cine experimental. Allí hace amistad con Hollis Frampton entre otros y durante ese mismo año empieza a trabajar con la fotografía y sus posibilidades.

La acepción de «cine underground» se impuso en un primer momento a otros términos como cine puro, de arte, absoluto o independiente, con los que se trató de clasificar un tipo de experiencia fílmica que se resistía a los cánones sociopolíticos y económicos establecidos por el modelo hollywoodiense y que estaba directamente conectado con el espíritu contracultural y los nuevos conceptos plásticos del arte que estaba surgiendo al mismo tiempo. Dominique Noguez lo expresa del siguiente modo:

---

<sup>11</sup> Michael Snow en conversación con Gloria Moure, *Projecció i diàleg*, Caixaforum, Barcelona, 4 de noviembre de 2011.

<sup>12</sup> Real La Rochelle, “Michael Snow, cinéaste-pète du temps, de la lumière et du son...”, *24 Images*, nº 73-4, (Sept-Oct 1994), p. 67, en Carlos Tejera, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 203.

Hacia 1961, a instigación de Duchamp, de Stan Vanderbeek o de Jonas Mekas (o de los tres a la vez y algunos otros), la etiqueta “underground” (subterráneo) resplandecerá y expresará, algunos años al menos, antes de que la peor prensa se apodere de ella y la desfigure, el carácter a la vez “paralelo”, “marginal”, casi “clandestino” de una extraordinaria floración de filmes personales “no hollywoodienses”, “no comerciales”, políticamente desconcertantes y formalmente innovadores, que P. Adams Sitney, algunos años más tarde, calificará de “visionarios”<sup>13</sup>.

También Warhol escribirá sobre este término desconcertante con el que a menudo se le ha emparentado y que identificaba con películas de muy bajo presupuesto, que se desmarcaban de Hollywood y que se solían filmar en 16 mm. «Jonas [Mekas] dice que el crítico de cine Manny Farber fue el primero en usar la palabra en la prensa, en un artículo de la revista *Commentary* sobre los olvidados directores de Hollywood con presupuesto limitado, y que luego Duchamp dio una conferencia en alguna inauguración de Filadelfia<sup>14</sup> donde señaló que la única manera que tenían los artistas de crear algo importante era “yendo bajo tierra”»<sup>15</sup>. Desde que el término fue acuñado supuestamente por Manny Farber en 1957, *underground* ha sido con frecuencia sinónimo de subcultura y, fundamentalmente, de un cine anti-Hollywood que se presenta como obra de arte.

En la relectura del término que realizó Stan Vanderbeek en su manifiesto de 1961 termina por encuadrarlo en torno a un grupo más específico de realizadores, definiéndolo como un cine que se caracteriza por una mezcla de primitivismo y crudeza, por la ambivalencia hacia la cultura de masas y, sobre todo, por una

---

<sup>13</sup> Dominique Noguez, *Èloge du cinéma expérimental, définitions, jalons, perspectives*, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompiou, 1979, p. 13, citado en Carlos Tejera, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 193-4.

<sup>14</sup> Se trataba del coloquio *Where do we go from here?* (¿De aquí adónde vamos?), organizado en 1961 por el Philadelphia Museum College of Art, en el que Duchamp precisaba su opinión acerca del arte presente y futuro señalando las implicaciones de la concepción del arte como producto sujeto al mercado cuyo valor económico está por encima de cualquier otro. En Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008, p. 453.

<sup>15</sup> Andy Warhol y Pat Hackett, *POPism. Diarios (1960-69)*, Barcelona, Alfabia, 2008, p. 73-4.

actitud deliberada e impúdica contra todo tabú, especialmente sexual. No obstante, a pesar de ciertas afinidades en lo que respecta a la actitud, más que temáticas, el cine underground<sup>16</sup> no comparte un corpus estilístico ni un sistema de creencias más o menos común y unitario.

Quizá el calificativo desconcertante sea el que mejor se ajusta a una práctica y a un momento repleto de contradicciones, influencias, reacciones y propuestas de todo tipo que, aunque se intenten aglutinar bajo determinadas etiquetas, son enormemente divergentes dentro de que compartían un contexto significativo común. A finales de los sesenta, sin embargo, el término fue sustituido por «cine independiente».

La experiencia personal de Snow no parece corresponder exactamente con la interpretación, comúnmente compartida, de que existía una intensa relación entre el ámbito del cine experimental y las artes plásticas. Su sensación<sup>17</sup> era, más bien, que existía una brecha entre el mundo del arte y el del cine experimental en el momento en que llega a Nueva York. Cada uno de ellos se mantenía en un ámbito aparte y tenía un público diferenciado. A pesar de que algunos artistas, como Warhol, estaban experimentando con prácticas fílmicas, el trasvase entre un ámbito y otro no era tan evidente. Sin embargo, cuando gana el premio del festival de Konkke-Le-Zoute en 1967, comienzan a cambiar algunas cosas. Se le contrata para hacer una gira por Europa para proyectar películas anteriores y a partir de entonces empieza a producir imagen fílmica pensada expresamente para la galería, para salas de museos, no únicamente para ser proyectada en una sala de cine, aunque también mantiene este ámbito de recepción. Se plantea, por lo tanto, un

---

<sup>16</sup> A diferencia del cine independiente europeo, el cine underground apostó por una renovación radical del lenguaje fílmico basada en la experimentación formal, debido quizás a que gran parte de sus componentes procedían de ámbitos cercanos al ambiente artístico neoyorkino. Sin embargo, el «nuevo cine europeo» abogaba por una regeneración no menos extrema del medio, pero apuntando, en cambio, a las estructuras narrativas más allá de las convenciones fílmicas, mediante la irrupción de nuevos lenguajes y discursos cinematográficos. Un factor que debe tenerse en cuenta es el clima de agitación social de la década que impregnó de ideología y mensaje político especialmente a la producción europea.

<sup>17</sup> Michael Snow en conversación con Gloria Moure, *Projecció i dialleg*, Caixaforum, Barcelona, 4 de noviembre de 2011.

contrato diferente con el espectador, con un público que no estaría obligado a permanecer sentado en una sala desde el principio hasta el final de la proyección, sino que pudiera pasear por la galería o el museo permaneciendo el tiempo que considerara necesario ante la obra. En algunas de sus piezas incorpora la pantalla con múltiples proyecciones y el espacio de la galería como parte de la obra, haciendo del espacio del espectador un elemento fundamental, como ya lo era en algunas de sus piezas, instalaciones fotográficas, esculturas. Y es que ciertas obras fílmicas demandaban un espacio de exposición acorde con un nuevo modo de percibir la imagen en movimiento, muy distinto al utilizado para proyectar películas sujetas a la acción dramática y concebidas en función de unos patrones temporales convencionales<sup>18</sup>.

La etiqueta de «cine estructural»<sup>19</sup> la utilizó por primera vez el crítico y especialista en cine de vanguardia estadounidense P. Adams Sitney en 1969, al tratar de englobar una serie de filmes experimentales rodados durante la década de los sesenta. Su característica unificadora era, la ausencia de narración en beneficio de una estructura serial de imágenes que van fluyendo con una imperceptible variabilidad que Sitney entendía cercana a la concepción minimalista y en la que la duración era un elemento fundamental. En palabras de Sitney: «El film estructural resalta su configuración formal y cualquier contenido narrativo que tenga es mínimo y subsidiario de aquella»<sup>20</sup>. Sitney señala algunas de las características frecuentes en estas obras, como la cámara fija (aunque no necesariamente estática), el efecto de parpadeo o intermitencia por la rápida sucesión de fotogramas con diferentes imágenes (o, en determinados casos, imágenes reducidas a cualidades como luz/oscuridad, planos de color), la repetición de una toma o secuencia (a menudo con variaciones de algún tipo) y la

---

<sup>18</sup> Cabría recordar que en el otoño de 1965 Jonas Mekas había organizado el *Expanded Cinema Festival* para mostrar unas prácticas fílmicas que trascendían no sólo el formato cinematográfico sino su propio espacio de exhibición.

<sup>19</sup> P. Adams Sitney, "Structural film", *Film Culture*, nº 47, 1969. Posteriormente publicará su emblemático libro *Visionary film. The American avant-garde 1943-1978*, Nueva York, Oxford University Press, 1979. La influencia del término pronto adquirió, para lamento del propio Sitney, la asociación no intencionada con el Estructuralismo europeo.

<sup>20</sup> P. Adams Sitney, "Structural film", *Visionay film. The American avant-garde 1943-1978*, Nueva York, Oxford University Press, 1979, p. 407-8.

refilmación de material original para introducir determinados efectos y transformaciones.

No es de extrañar, por tanto, que tanto P. Adams Sitney como Annette Michelson, al procurar situar el trabajo fílmico de Snow en el entorno artístico de su tiempo, lo colocaran firmemente en el contexto de las nuevas artes temporales, junto con una constelación de artistas que compartían una amplia gama de intereses, prácticas y actitudes, como son los músicos La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass, el dramaturgo Richard Foreman, las bailarinas Yvonne Rainer, Meredith Monk y Deborah Hay y artistas plásticos como Serra, Sol LeWitt, con los que compartiría amistad y colaboraciones. Para Sitney, todos estos creadores tenían en común la tendencia a utilizar la duración como un *continuum* sin fin, la negación de la psicología y el desmantelamiento de la noción de subjetividad, y el retardo o alargamiento de acciones concretas y mínimas.

Bajo este término, un tanto equívoco, Sitney aglutinaba a diversos realizadores americanos entre los que se encontraban, junto a Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Ernie Gehr, Tony Conrad y Joyce Weiland y Andy Warhol como figura de influencia o principal precursor. Frente a la idea de que el filme no debe desperdiciar ni un plano y que el creador debe controlar todas las facetas de la creación, Warhol expone *Sleep*, seis horas de filmación de un hombre durmiendo, como parodia e inversión de la tradición de los sueños dentro de las vanguardias fílmicas y plásticas. Warhol hace del derroche de metraje el hecho central de todos sus primeros trabajos, mostrando una indiferencia total y absoluta hacia la dirección, la fotografía y la iluminación. En resumen, el conjunto de intereses asociados con la herencia romántica de la vanguardia americana era el objetivo de su feroz indiferencia.

Debido, precisamente, a los límites difusos del término y a que reducía su visión a artistas exclusivamente americanos, otros teóricos y creadores europeos como Birgit Hein<sup>21</sup>, Malcolm

---

<sup>21</sup> Birgit Hein, "The structural film", en *Film as film. Formal experiment in film 1910-1975* (Hayward Gallery, South Bank, Londres, 3 de mayo- 17 de junio de 1979), Londres, Arts Council of Great Britain, 1979, p. 93.

LeGrice, Peter Gidal, Peter Wollen, trataron de establecer una aproximación al mismo, aplicando otros criterios y en algunos casos, adaptando la lectura greenberiana sobre la pintura moderna al ámbito de la práctica fílmica. De ahí surgieron otras etiquetas como «cine materialista», «materialista-estructural», «formal», etiquetas que, en definitiva, no concretaban mucho más. En este caso, el desarrollo teórico iría acompañado de un discurso más radical, más politizado, como en el caso del *cine materialista-estructural* de Peter Gidal<sup>22</sup>.

Quizá una definición sencilla pero satisfactoria de este tipo de práctica fílmica, sea la de un artista, Richard Serra que experimentó también con estos procesos y que conocía bien la obra de Snow.

En algunas películas recientes se observa un giro del interés por el tema –al modo de la literatura, que utiliza un tiempo narrativo- a un interés por un tiempo que puede considerarse equivalente al «tiempo vivo» o al tiempo del procedimiento, el del hacerse de la película. Esta focalización sobre el tiempo no es una mera alusión temática: no es que el espectador se convierta en el sujeto en referencia al objeto (al modo de la mayor parte del teatro actual) sino que experimenta simultáneamente el tiempo y el espacio de sujeto y objeto. Se tiene en cuenta el potencial de la cámara como artefacto o herramienta activa no sólo en razón de sus posibilidades perceptuales sino como elemento dentro de la estructura. Los medios y los fines se hacen explícitos<sup>23</sup>.

Serra también realizó algunas películas que, como él mismo ha comentado, beben en parte del trabajo de Snow, sobre todo de su película *Wavelength* pero también de Warhol y la asunción de que no hace falta ser un especialista para usar una cámara. «El modo en que nada sucede en sus películas realmente me llamó la atención.

---

<sup>22</sup> Un aspecto muy relacionado con el cine estructural es el llamado «cine expandido», un término que abarca tal diversidad de obras y medios que difícilmente podría concretarse, pero que se usa para designar esencialmente unas prácticas y conceptos multidimensionales, tales como la performance, la proyección múltiple, cruces de diferentes medios, etc. Véase Gene Youngblood, *Expanded cinema*, Nueva York, E. P. Dutton, 1970.

<sup>23</sup> Richard Serra, *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972-2008*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2010, p. 9.

Aquellas películas eran tan poderosas en cuanto a su libertad como el *dripping* de Pollock»<sup>24</sup>.

Warhol, que no es más que la constatación del triunfo de la cultura popular sobre la práctica tradicional del arte, camufla y esconde todo acto de originalidad y unicidad en beneficio de la copia y la reproducción masificada, revelando la capacidad de diagnóstico de los procedimientos repetitivos y en serie, presentes también en el minimal, como lo eran también la ausencia física y psíquica del artista en el proceso de producción de la obra.

En el momento de filmar, Warhol se despreocupa de cualquiera de las dificultades añadidas en un rodaje, le basta con situar la cámara ante cualquier motivo, encenderla y dejarla en marcha durante un periodo de tiempo ilimitado, incierto. Duchamp, que estuvo a punto de ser uno de los protagonistas de sus *Screen Test*<sup>25</sup>, lo definió del siguiente modo: «Me gusta el espíritu de Warhol. No es sólo un pintor o un cineasta. Es un filmador»<sup>26</sup>. Esta matización resulta interesante teniendo en cuenta que en inglés, para distinguirse del cine convencional, el cine experimental o de vanguardia a menudo ha utilizado el término *films* en lugar de *movies* para denominar sus productos. *Film*, que significa literalmente película, hace referencia directa al material del cine, al celuloide<sup>27</sup>. Por eso se suele utilizar este término en vez de cine o cinema. Del mismo modo el *filmmaker* o filmador como artista se distinguiría del director de cine convencional sujeto a la industria cinematográfica, por ser él

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>25</sup> En 1966, a raíz de una exposición colectiva organizada por Duchamp a favor de la Federación estadounidense de ajedrez, en la que exponía Lichtenstein, Spoerri, Calder, Motherwell, Rauschenberg y Dalí entre otros, Warhol le propuso filmarlo silenciosamente durante 24 horas, en el marco de sus *Screen Test*.

<sup>26</sup> Entrevista de M. Duchamp con Otto Hahn [*Art and Artist*, 1966], *Étant donné Marcel Duchamp*, n° 3, p. 116, en Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Buenos Aires, Zorzal, 2008, p. 447.

<sup>27</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, Blackwell Publishing, 2008, p. 3. Como explica Carroll, este término se seguirá utilizando para designar imágenes en movimientos en medios digitales o el vídeo, de manera que el sentido original que rebelaba su base material, fotográfica, se desdibuja con el uso, pues nada tienen que ver estos medios con la película de celuloide que dotaba de sentido en un primer momento a la palabra. Film se ha convertido en otro modo de decir «imagen en movimiento», con independencia del origen de sus procesos materiales de producción.

mismo el que realiza todo el proceso, desde la concepción de la idea y el manejo de la cámara, al montaje o edición del filme e incluso se ocuparía de su distribución. Aunque estas distinciones no siempre son tan claras y rotundas.

A partir de ahora y debido a la insatisfacción que nos producen las diversas etiquetas a las que hemos aludido, utilizaremos cuando nos refiramos a la práctica fílmica de Snow, el término, empleado también por Foster, de cine reflexivo. Esta definición engloba y caracteriza mejor las cualidades de su trabajo y, de hecho, la podemos utilizar para los diferentes medios artísticos que lo conforman, no sólo el filme. Además, aleja cualquier equívoco y relación causal con el pensamiento estructuralista francés. Lo cual no quiere decir que el conocimiento de ciertos planteamientos filosóficos no pueda facilitar el acercamiento y la comprensión de estas obras pero evita la adscripción a cualquier corriente de pensamiento concreta.

## 1.2 Obras

Además de la familiaridad ya señalada con el cine *underground* o experimental y en concreto con las primeras filmaciones de Warhol, las obras de Snow se han relacionado, frecuentemente con el minimal<sup>28</sup> y es verdad que comparte con este movimiento algunos aspectos relevantes, aspectos que tras la incursión del minimal en el panorama artístico americano fue imposible eludir. El descubrimiento de nuevos modos de utilización de materiales y de espacios, la serialidad, otra manera de concebir la temporalidad en la recepción de la obra, en definitiva una nueva concepción de la obra de arte. Sin embargo, las obras de Snow son una manera de disipar o suavizar el tono rígido, objetivista del minimalismo, de «subjektivizarlo» asociando su lenguaje reduccionista formal a estados más indefinidos, oscilantes, o incluso *delirantes*<sup>29</sup>, como estaban haciendo en otros términos artistas posminimalistas y conceptuales como Smithson, Serra, Eva Hesse o Bruce Nauman.

Las alusiones a las formas escultóricas minimal que se dan en piezas como *Sight*, por ejemplo, que analizaremos a continuación, parecen insistir en la pura inmediatez de la experiencia, en la materialidad del objeto en sí mismo, en la consideración de rasgos como la temporalidad, en la sencillez formal.

A lo largo de la tesis trataremos de analizar aquellos aspectos que situaron la obra de Snow bajo una concepción minimal del trabajo artístico; analizaremos hasta que punto, por ejemplo, responde su obra a cuestiones anti-ilusionistas, profundizando en qué se quiere

---

<sup>28</sup> Sobre todo en las clasificaciones que se hacen sobre cine de vanguardia y cine experimental se suele presentar su trabajo bajo esta influencia, es el caso de Vicente Sánchez-Biosca en su libro *Cine y vanguardias artísticas*, que le dedica un capítulo titulado “Minimalismo y muerte: Wavelength”, o el de Bruce Elder, que también le brinda un capítulo titulado “Michael Snow’s Wavelength. A Minimal Film”, en su libro *Image and Identity. Reflection on Canadian Film and Culture*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1989, p. 188. También es cierto que en estas clasificaciones se suele reducir su trabajo a sus dos obras más emblemáticas, *Wavelength* y *La Region Central*, obviando el resto de su producción. También P. Adams Sitney en *Visionary film. The American avant-garde 1943-1978*, Nueva York, Oxford University Press, 1979, entiende la práctica de Snow como cercana a la concepción minimal.

<sup>29</sup> Jeff Wall, “‘Señales de indiferencia’. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 291.

decir exactamente cuando se habla de anti-ilusionismo en una obra que utiliza la imagen fotográfica y fílmica como base fundamental de experimentación. En parte, esto se debe a su participación en la exposición *Anti-illusion: Procedures-Materials*, puesto que desde entonces se ha hablado de la intención anti-ilusionista de su trabajo como si consistiera en la negación del carácter representativo de su actividad y en la mera presentación de materiales y procedimientos, en la tematización del material fílmico. Como veremos, el propio Snow se revela contra esta lectura que reduce la obra a su consideración material y formal, obviando el carácter significativo. Su obra es anti-ilusionista en un sentido diferente, como lo es la obra de Bruce Nauman, por ejemplo, también presente en esa famosa exposición con uno de sus corredores. «No niega el carácter lingüístico de su actividad sino que reduce al mínimo el carácter representativo de lo lingüístico»<sup>30</sup>.

Señalando aquellos rasgos que creemos correctamente que comparte con este estilo artístico ampliaremos el análisis a cuestiones menos desarrolladas o incluso obviadas en su obra y que sin embargo, son, a mi modo de ver, imprescindibles para su comprensión.

Para ello, se tendrá en cuenta que los trabajos experimentan con diferentes sensaciones, de tal manera que se tiene que incluir en el análisis elementos emocionales y corporales.

Es necesario también considerar la importancia que adquiere la tecnología en sus obras, lo cual justifica los medios formales artísticos como factor importante en el efecto global que su obra tiene en el espectador. En este sentido, se analizará la recepción y el tipo de experiencia autorreflexiva en el contexto artístico de finales de los sesenta. También, una reflexión sobre el concepto de autonomía artística será expuesta.

A continuación nos detendremos en algunas de sus obras más relevantes y significativas, aquellas que contribuyeron a transformar el panorama y asentar las bases del arte que se estaba constituyendo. El análisis de algunos ejemplos nos proporcionará los rasgos más característicos y más influyentes de su obra, que desarrollaremos a lo largo de este trabajo. El análisis comienza con un intento de

---

<sup>30</sup> F. P. Carreño, "Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras", *La Balsa de la Medusa*, 32, 1994, p. 38.

describir la naturaleza general de la obra de Snow entre 1962 y 1982 aproximadamente, considerando diversas obras específicas que ilustran el carácter y las implicaciones formales de Snow en este contexto.

### 1.2.1 Nuevos medios

Los años sesenta y setenta se caracterizaron por una búsqueda continua de nuevos medios y materiales que produjeron numerosos cambios en las condiciones de los medios tradicionales de la pintura y la escultura, principalmente. Cambios en los materiales, en la escala física de la obra, en su evaluación social, en las convenciones vigentes, en el papel del espectador.

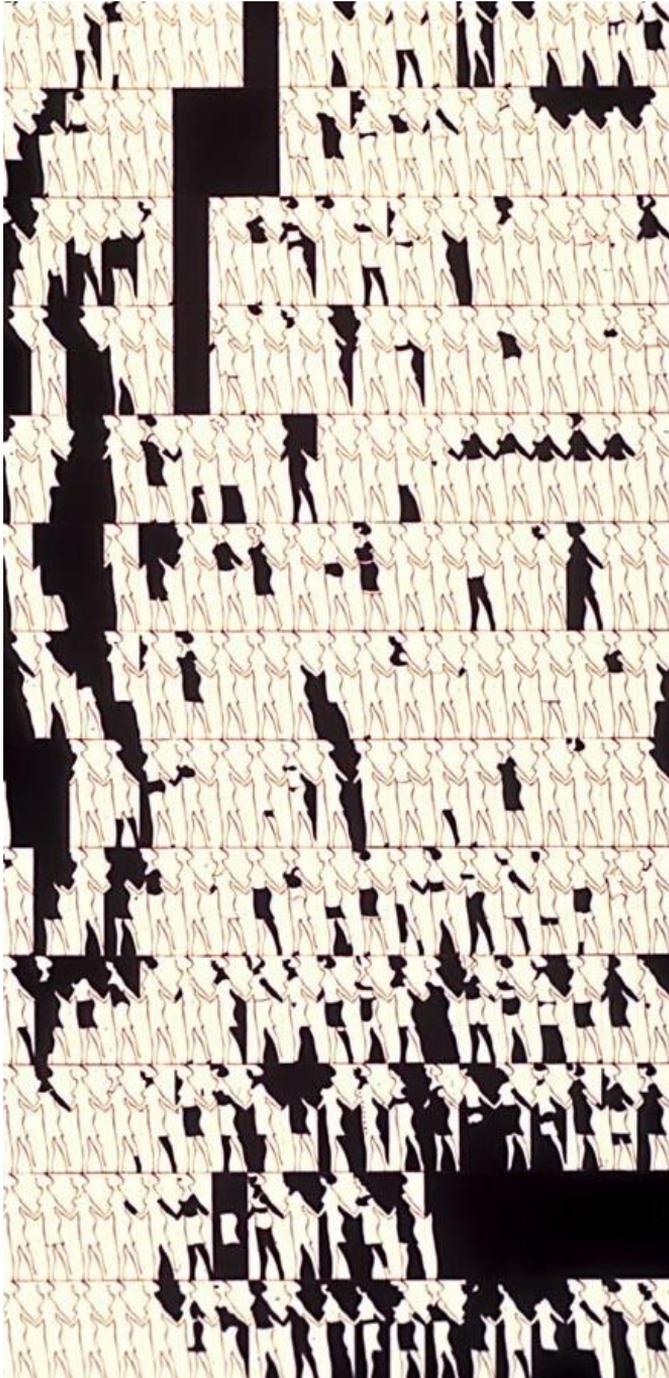
De 1961 a 1967 Snow desarrolla lo que denomina *The Walking Woman Works*, una serie extensiva de trabajos, en un amplio registro de medios, en los que el motivo básico era la silueta de perfil semi-abstracta de una mujer caminando. La imagen podía recordar a la iconografía de Wesselmann o De Kooning aunque con menor carga erótica. Es sintomático que el expresionista abstracto que más le interesaba a Snow fuera precisamente De Kooning, uno de los que experimentó un renovado interés por el uso de lo figurativo y por el realismo de Hopper, sufriendo por ello los reproches de sus propios compañeros, entre ellos Pollock<sup>31</sup>. Incluso el título de los trabajos de Snow rememoran las series *Women* de De Kooning, expuestas por primera vez en 1953 en la galería Sidney Janis, y que supusieron como una traición, al poner en riesgo «nuestra revolución [abstracta] en pintura»<sup>32</sup>.

La serie de Snow, sin embargo, constituye una de sus obras más conocidas y tempranas, que a veces toma el aspecto de una pintura en una galería, de una escultura en un parque o de un adhesivo sobre la puerta de un coche o de una impresión en una camiseta.

---

<sup>31</sup> Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 136.

<sup>32</sup> J. Pollock citado por Arthur Danto, *op. cit.*, p. 136.



1. M. Snow, *Encyclopedia*, 1964  
Toronto, Art Gallery of Ontario

Algunas de estas piezas adoptaron la forma de objetos, hechos de materiales industriales en los que la mano del artista no era perceptible. Materiales pulidos de tal manera que reflejan el espacio o los paseantes que recorren el lugar, como en la Expo de Montreal de 1967 donde algunas de estas piezas fueron expuestas.

The most developed of the “dispersed” compositions was the 11 part steel composition I did mostly in ’66 for Expo ’67 in Montreal. The 11 variations were scattered over large area, couldn’t all be seen at once. One came upon them. This was the last walking woman work.<sup>33</sup>

Aunque la obra de Snow, en este caso, no abandona el carácter figurativo, cosa que sí hacen la mayoría de obras minimal, sin embargo comparte con éstas la carencia de una composición unitaria, así como el hecho de que la obra comparte el espacio del espectador, el cual ha de recorrerlas, desplazarse para experimentarlas, enfrentándose de este modo a cuestiones epistemológicas, a cuestiones sobre el estatus de la obra y su lugar en el mundo de objetos. Se trata de una experiencia perceptiva en el espacio real, una experiencia óptica, cinética y táctil o háptica. En estas obras para la Expo, realizadas en una superficie metálica y pulida, se analiza la relación que existe entre opacidad y superficie reflectiva, entendiéndolo como un reconocimiento de la superficialidad y como un rechazo de la posibilidad de considerar un interior, característico también de obras como *Cubos de espejo* de Morris (1965) o los espejos de Smithson colocados en un paisaje, que reflejan, recortándolo, el entorno en el que están situados. Hay, por tanto, una cuestión que se realiza al utilizar superficies reflexivas y es la de la distinción entre figura y fondo, entre el hombre y lo que hay a su alrededor. Al mismo tiempo, en piezas en las que el recorte de la figura representa un vacío y lo que se materializa es el espacio a su alrededor, el planteamiento se produce entre marco y superficie y objeto-soporte que permite cuestionar las relaciones tradicionales entre fondo y figura abandonando la convención pictórica básica.

---

<sup>33</sup> Michael Snow, “Letter from Michael Snow”, en *Visual Art 1951-1993*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Alfred A. Knopf Canada, 1994, p. 373.



2. M. Snow, *Expo Walking Woman*, 1967  
Toronto, Art Gallery of Ontario

El motivo de la mujer funciona como un «tipo» o «patrón» que es repetido al modo en que repetía Warhol sus Marilyn, a veces con pequeñas variaciones<sup>34</sup>.

Frente al carácter de unicidad concedido a las obras de arte tradicionales se otorga al «motivo» la libertad de la repetición, un motivo que puede adquirir la forma de un objeto, una imagen, un recorte o bien protagonizar un filme. Se trata pues de un signo, un medio de abstracción y generalización.

En 2004 Snow publica *Biographie of the walking woman* (1961-1967), un libro que documenta todas las situaciones y medios en los que aparece la silueta de la mujer caminando.

En 1968 Snow realiza una exposición de *esculturas* en la galería Poindexter de Nueva York. Los objetos escultóricos exhibidos señalan el carácter espacial y la necesidad de ser experimentados en el tiempo, cuestión defendida por Morris en sus “Notas sobre escultura”. El movimiento del espectador en las esculturas de Snow se desplaza a menudo de la visión a través de la pieza (haciendo de los objetos máquinas de visión) así como físicamente alrededor de ellas. Combinan las dos funciones tanto física como visual. *First to Last*, por ejemplo, es una pared de aluminio que entorpece el espacio de la galería pero al mismo tiempo uno se puede asomar a

---

<sup>34</sup> Annette Michelson puntualiza, sin embargo, las «positivas» diferencias que mantienen las obras de Snow con el arte Pop Americano: «Conceived and executed largely during the years of Pop, these works neither offer the polish nor the sensuousness of the work of the major American Pop artists. The irony and sensuousness of media images and plastic materials to be found in Lichtenstein and Warhol are absent from this works. Lushness of surface, intensity of colour are also lacking, as are the kinds of irony available in the use of consecrated images –familiar labels, packages and such. The series does, on the other hand, explore in a fashion that parallels the Americans, the possibilities of a single basic figure, of its serial organization or variational play effected by change of context. They explore much more radically and extensively, however, the contrast between pictorial and sculptural space, modes and degree of representation and variety of materials». Annette Michelson, “Toward Snow”, *Artforum* No. 9, (June 1971), p. 35.

Del mismo modo que estamos de acuerdo en que la obra de Snow no comparte la ironía y la sensualidad ni el brillo de los trabajos pop, también habría que puntualizar las diferencias con el Minimal, ya que los artistas minimal huyen de toda referencia figurativa y, por tanto, de cualquier experiencia de reconocimiento y familiaridad, a pesar de que algunas formas totémicas puedan evocar cualidades antropomórficas por su verticalidad, pero suelen ser siempre formas geométricas simples.

las ranuras de los lados para ver a través, por lo tanto requiere una respuesta corporal. Su forma de estar en el espacio la aproxima a los objetos minimal pero la visión del espectador está regulada, constreñida incluso por la inmovilidad escultural. A diferencia de la serie de la *Expo Walking Woman*, constituida por formas estables en las que es el espectador el que se desplazaba a su alrededor conformando una experiencia básicamente visual, aquí son objetos-dispositivos que dirigen la visión y complican su proceso.



3. M. Snow, *First to Last*, 1967  
Toronto, Art Gallery of Ontario

*Sight* es una tipo de visor, *First to Last* y *Scope* funcionan básicamente como periscopios mientras que *Blind* es un complejo dispositivo de enfoque. Estas piezas están influenciadas por la concepción fílmica y por la cámara. Aquí el armazón, el marco mismo es una herramienta para poner en cuestión y transformar el espacio formalizado de la galería. Sin embargo, son mecanismos de control y de limitación en lugar de expansión de la mirada, que complican los procesos de percepción. El campo escópico para Snow es, en este sentido, posesivo y autorreflexivo. La mirada está constreñida, muestra de la inflexibilidad que produce la inmovilidad de los dispositivos escultóricos.

The result of framing in photography is always a fragment, making the camera potentially analytical, an epistemological tool. That's to say (to repeat?) that out of the universal field, knowledge isolates, selects and points out unities or differences which were not previously evident. (...) Lenses extend, expand or contract vision (abstract it) in both the optical and chimerical senses. I'm interested in the way that the products of cameras are ghost of their subjects. Less than desiccated, wonderful as the relic is, it has (almost) only two dimensions. Still photographs are suffused with nostalgia seconds after their taking/making.<sup>35</sup>

### 1.2.2 Series fotográficas

Consideraremos en primero lugar la serie fotográfica realizada por Snow en 1969 y titulada *Authorization*. Esta pieza contiene una serie de parámetros y estrategias que se repetirán en su obra y en la de algunos artistas afines, como es el caso de William Anastasi. De hecho, Anastasi tiene una obra casi idéntica a *Authorization* titulada, *Nine Polaroid Portraits of a Mirror* de 1967. No sabemos si Snow conocía la obra de William Anastasi<sup>36</sup> cuando realizó

---

<sup>35</sup> Michael Snow, "Michael Snow and Bruce Elder in Conversation", *Cine-Tracts* 17, 1982, citado en *Visual Art, 1951-1993*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Alfred A. Knopf Canada, 1994, p. 373.

<sup>36</sup> William Anastasi llegó a Nueva York en 1962, al igual que Snow, y en 1964 realizó su primera exposición individual en la Washington Square Gallery. En 1966, después de conocer a Cage, presentó su segunda muestra individual en la galería Virginia Dwan con objetos que emitían su propio sonido. En 1967, en su

*Authozation* pero lo que sí queda claro, analizando más piezas de ambos, es que compartían inquietudes y estrategias y que llegaron en ocasiones a resultados semejantes.

La obra de Snow, aparentemente sencilla, no es fácil de describir, justamente porque no es solo una imagen, una fotografía sino más bien, como explica Dubois, se trata de un dispositivo que implica tanto al fotógrafo como a la fotografía y el tiempo de la toma, pero también al espectador que ha de llevar a cabo un ejercicio de reconstrucción del proceso de realización. «La obra de Snow está concebida de tal forma que finalmente no nos muestra otra cosa que sus propias condiciones de aparición y recepción»<sup>37</sup>.

El espectador se convierte en el protagonista, pues su tarea es seguir el proceso por el cual la obra ha sido constituida. Las acciones implicadas en la realización de la obra, desde la toma de la imagen hasta su colocación en el espejo, son percibidas por el receptor en el producto final, por eso Dubois habla de *Authorization* como de «una puesta en acción de la fotografía misma»<sup>38</sup>. Y Snow define sus procesos fotográficos en serie como «developement of events-for-capture»<sup>39</sup>.

De entrada, lo que percibimos al situarnos ante la pieza es un espejo delimitado por un marco de metal (54,6 – 44,5 cm), un elemento fundamental que distingue la pieza de Snow de la de Anastasi. Sobre el espejo se han colocado cinco fotografías polaroid en blanco y negro, cuatro de ellas en el centro del espejo enmarcadas por un rectángulo de cinta adhesiva y una quinta en la esquina superior izquierda. Otra diferencia con la obra de Anastasi, que en su caso la componen nueve imágenes polaroid estrictamente ordenadas en progresión cronológica, al igual que las de Snow. Esto

---

segunda exposición en la galería Dwan expuso un fotomural serigrafiado de las paredes de la misma galería, de manera que de cada pared, colgaba la imagen de ella misma ligeramente más pequeña que el tamaño real. Como el mapa borgiano pero sin la escala 1:1. La exhibición se llamó *Six sites* porque seis eran las paredes en total serigrafiadas pero también se denominó *The wall on the wall*. Véase Thomas McEvelley, *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, New York, McPherson & Company, 2005, pp. 105-135.

<sup>37</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 11.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>39</sup> Michael Snow, “A Lot of Near Mrs”, *op. cit.*, p. 300.

es necesario para la perfecta comprensión y lectura del proceso de constitución. El efecto de *bricolage*, sin embargo, está más presente en la obra de Snow, por la presencia de la cinta adhesiva que le proporciona un carácter más manual y descuidado.

Las imágenes que conforma la pieza son el registro de una serie ordenada de acontecimientos que se producen en el mismo espejo que percibe el espectador en *Authorization*, en el rectángulo central delimitado por la cinta. En el caso de Anastasi el rectángulo lo delimita el propio espejo, por lo tanto la superficie reflectante queda por completo recubierta por las imágenes. Por otro lado, los acontecimientos expuestos son los mismos que han constituido la obra tal como la vemos. En otros términos, «las cinco polaroids nos restituyen la historia de la obra al mismo tiempo que la crean»<sup>40</sup>. Y la recepción implica un acto de lectura inverso al de su producción.

El proceso es claro, Snow y Anastasi toman su primera imagen que a continuación fijan, en el caso de Snow en la esquina superior izquierda dentro del espacio delimitado por el adhesivo. La superficie reflectante del espejo queda cubierta en parte, por lo que en la siguiente toma ya no devolverá la imagen reflejada completa. Luego toman una segunda imagen que incluye a la primera, evidentemente, y la fijan en su lugar correspondiente y así sucesivamente. El efecto resultante es de *mise en abyme*. Las imágenes cubren el espacio central del espejo, anulando su función reflexiva. «Se ve bien lo que hay en juego en este dispositivo, un asunto de tiempo y de registro, de sujeto y de enmascaramiento»<sup>41</sup>.

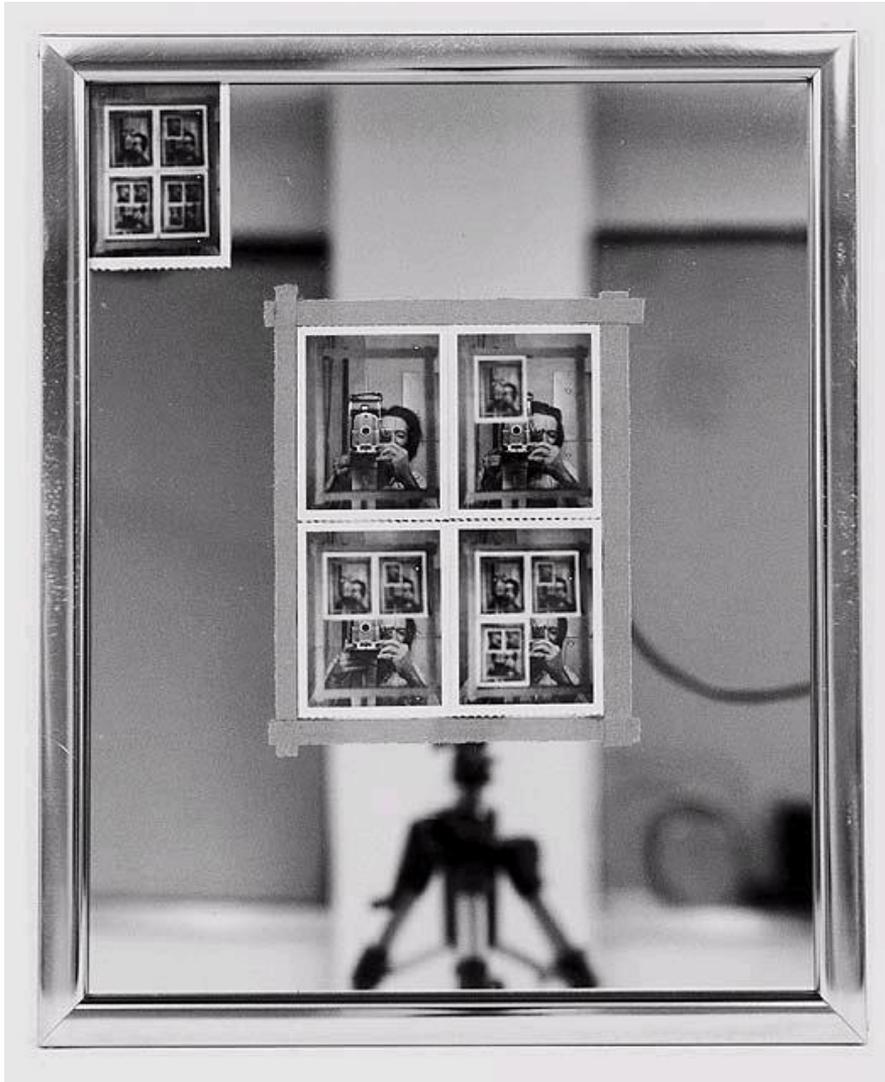
Como indica Dubois, en la obra de Snow (que no en la de Anastasi) hay dos tipos de imágenes y dos temporalidades implicadas. Está la imagen que devuelve el espejo, que ofrece una representación directa, que remite al aquí y al ahora y está la imagen fotográfica, que implica una anterioridad, un tiempo detenido, fijado. La obra se desarrolla a partir de esta tensión.

El hecho de que Snow haya decidido dejar una parte del espejo intacto, la parte que rodea a las imágenes, introduce al espectador (el tiempo instantáneo de la visión) en la obra, implicándolo directamente y estableciendo un juego complejo de relaciones entre el fotógrafo fotografiado y el espectador reflejado.

---

<sup>40</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 13.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 16.



4. M. Snow, *Authorization*, 1969  
Ottawa, Canadian Museum of Contemporary Photography



5. W. Anastasi, *Nine Polaroid Portraits of a Mirror*, 1967  
Nueva York, The Metropolitan Museum of Art

Todo este proceso, reforzado por el juego de la reduplicación, conduce hacia una pérdida progresiva de definición de la imagen, que se vuelve cada vez más imprecisa, tanto que «en lugar de su efigie, sólo puede verse un polvo de partículas argentícas»<sup>42</sup>.

Snow fuerza la imagen hasta que casi el motivo llega a desaparecer para dar protagonismo a la textura y materialidad fotográfica o para enfatizar el carácter plano, como sucede con *Press, 1969*.

En esta obra Snow juega con el principio de *aplastamiento* de los volúmenes, ligado a las leyes de la proyección luminosa sobre una superficie plana, uno de los rasgos específicos que caracterizan al índice fotográfico como objeto plano<sup>43</sup>. En esta serie fotográfica de objetos -huevos, pescados, espaguetis, guantes etc-, éstos han sido aplastados sobre una superficie metálica pulida -que refleja la imagen del fotógrafo al tiempo que toma la foto- y luego han sido reproducidos fotográficamente, en un intento de hacer literal la transformación de los objetos tridimensionales en el plano de dos dimensiones de la fotografía, como si las fotografías ejercieran una presión sobre las cosas fotografiadas.

Al mismo tiempo, la naturaleza granular del índice fotográfico puede hacerse visible por medio de emulsiones de alta sensibilidad, por tirajes con efectos de grano o por amplificaciones, tematizando y espectacularizando su superficie material y subrayando así las nociones de confusión y de aleatoriedad. Cuanto más visible es el grano de una prueba, o cuanto más contraste, más imprecisa y peor definida es la imagen, mayor confusión figurativa se instala en ella. De tal manera que la atención se traslada hacia la textura, la materialidad, la sustancia misma del medium; la superficie se hace más presente, eludiendo el presunto carácter de transparencia de la imagen, extendiendo un velo de uniformidad que difumina los detalles descriptivos. El aspecto de la imagen como superficie material es puesto de relieve a expensas de su carácter representativo.

En las obras fotográficas de Snow no existe el deseo de alcanzar la mayor calidad fotográfica que le sea posible, ya sea en blanco y negro o en color, ni insiste en la perfección artesanal del proyecto fotográfico.

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 94-5.



6. M. Snow, detalle de *Press*, 1969  
Toronto, Art Gallery of Ontario

En esto coincide con parte de la fotografía conceptual que se caracteriza por el sacrificio de la destreza técnica y se aleja de otras corrientes que surgirán en este periodo como es el proyecto de los Becher, por ejemplo. Un proyecto que se caracteriza por sus series fotográficas de diseños y estructuras industriales. Una construcción de tipologías que busca la descripción detallada y minuciosa de sus «motivos», o más bien habría que hablar de «objetos», términos que ellos mismos utilizan deliberadamente<sup>44</sup>, remarcando las similitudes dentro de las diferencias en lo que se denominó la «nueva objetividad», que bebía directamente de la tradición fotográfica de descripción documental y comparativa de los años veinte y más

---

<sup>44</sup> Michael Fried, *Why photography matters as art as never before*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, p. 321.

concretamente del proyecto tipológico de los retratos de August Sander<sup>45</sup>.

En las piezas de Snow, sin embargo, los testimonios de la percepción no están legitimados por un discurso exterior sino que de lo que nos hablan estas obras es de su factura, su materialidad, la misma práctica y su ruptura específica de esa misma tradición. De tal modo que al centrarse en los aspectos de construcción de la imagen, de su factura, conduce a unos niveles de abstracción que contradicen, aunque no completamente, las cualidades descriptivas de la fotografía. A veces esta preferencia por el aspecto de la superficie material de la experiencia se lleva hasta el extremo de que el otro aspecto, el aspecto representativo se evapora.

Diversas han sido las piezas desarrolladas en estos términos, como es el caso de *Red 5*, también de 1969. Se trata de una variación de la estructura secuencial de *Authorization*. Se puede afirmar que, en este trabajo, donde el único objeto de la fotografía es la propia fotografía, Snow lleva su secuencia un paso más lejos. En este caso no hay un motivo, un objeto preexistente que fotografiar, ni autorretratos ni cosas, el único motivo será, una vez se obtenga la primera imagen, ese *cliché* y luego los sucesivos, que funcionan como marcos dentro del propio marco de la toma. La atención desviada de este modo del contenido, se dirige al continente, a lo que Krauss denomina «la naturaleza semiótica o emblemática del marco»<sup>46</sup>. Snow se las arregla en esta obra para librar a la fotografía de su función de representar o registrar objetos del mundo, su tarea es simplemente delimitar un área. La percepción de la secuencia de imágenes no trata tanto de la ilusión de naturalidad, que podríamos interpretar como propia de la fotografía aunque evidentemente esto haya que matizarlo y lo haremos más adelante, como de la construcción de tal ilusión mostrando las convenciones que operan en la percepción. Además, al mostrar las imágenes secuencialmente

---

<sup>45</sup> También tomaron como modelo los libros ilustrados de ciencias naturales publicados en el siglo XIX. «La ciencias naturales incluían la anatomía comparada, lo que nos reconduce, después de Sander, a la figura humana, como resultado de una evolución filogenética». Jean-François Chevrier, “La historia de Bernd y Hilla Becher”, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, GG, 2006, p. 301.

<sup>46</sup> Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 106.

destruye la simultaneidad de la presencia, la unidad de «lo que estaba ahí en un momento dado»<sup>47</sup> propio de la *instantánea*, e introduce al mismo tiempo, el concepto de lectura o escritura a través del procedimiento de fabricación de la imagen en serie.

Por otro lado, la idea de inmovilidad del movimiento presente en las series fotográficas aparece también en sus filmes, como es el caso de *New York Eye and Ear Control* o *One Second in Montreal*.

Frente al reconocimiento de la semejanza en fotografía, Snow recalca sobre todo aquellos aspectos, de tamaño, textura, volumen, dimensiones espaciales, encuadre, que en la búsqueda de reconocimiento debemos obviar por el bien de la convención. Esa construcción fotográfica recoge solo aquellos rasgos que la sensibilidad de la película, la apertura del diafragma, el enfoque, la calidad del objetivo, la perspectiva y la distancia, etc, permiten recoger y pueden, en una superficie de tamaño determinado, brillo o mate, sometida a una manipulación química, ser reproducidos.

### 1.2.3 Incursiones filmicas. Tiempo exento de movimiento

*New York Eye and Ear Control*, 1964 (16mm, blanco y negro, sonido, 34 min.)

En una primera versión de este filme, cuya financiación había sido asumida por Ben Park, se incluía una secuencia en la que aparecían Marcel Duchamp y Joyce Wieland caminando por la calle, vistos a través de un recorte de *The Walking Woman*. Pero esta primera filmación se descartó porque, sin saber muy bien las razones, Park decidió no continuar con el proyecto, de manera que cuando Snow lo reanudó, tuvo que empezar desde cero.

En este filme se reúnen diversos materiales de la serie *The Walking Woman* en una forma conjunta. La imagen estática de perfil es el motivo, el signo que sirve de excusa para experimentar sobre el propio medio fílmico. De tal manera que, en esta película en blanco y negro, *The Walking Woman* no es la actriz principal, este lugar se reserva a los aspectos propios del medio, la luz, la duración. Por lo tanto la figura es utilizada de forma analítica para experimentar el contraste entre primer plano y plano medio, positivo-negativo, la

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 111.

relación figura-fondo, entre otras cuestiones. En una primera parte, recortes de su serie se ubican en diferentes paisajes urbanos cuya profundidad contrasta con la figura plana. En la segunda parte, varios personajes posan junto a estos recortes de la figura en un loft.



7. M. Snow, *New York and Ear Control*, 1964

(Most other films) don't use the material. They use the mechanism, but they don't use *duration* and they don't use *light* from the qualities and contents that are possible from using those things as the actual material of the medium. The material of the medium isn't, you know, showing somebody killing somebody, or whatever the usual subjects are; the material is shaping light and shaping time, and that's what you do when you make a film.<sup>48</sup>

El filme combina las primeras once secuencias mudas con otras once secuencias acompañadas por una pista sonora de «free jazz». Generalmente, usa la cámara estática como si tratara de recrear una

---

<sup>48</sup> Michael Snow, *Visual Art, 1951-1993*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Alfred A. Knopf Canada, 1994, p. 376.

serie de fotografías fijas pero con una cámara de cine. De hecho, la tensión se produce en la larga duración de muchas tomas, entre la silueta plana inmóvil y el leve movimiento que se percibe en el espacio que la rodea, hojas, olas.

Las comparaciones con Warhol fueron inmediatas e inevitables y el propio Snow hizo referencia a ello, dejando claro que Warhol no había supuesto una influencia directa ya que ambos estaban experimentando al mismo tiempo:

*Eye and Ear Control* was finished summer '64 and sometime late fall saw first Warhol: *Henry Geldzahler* and others at the *New Yorker* which I very much admired. I was amazed at the coincidences, I mean shocked, to my thinking in *Eye and Ear*. I not only used lightstruck ends, there are a set of "portraits" and the time sense is similar. To continue the amazement I later read about *Empire*. In *Eye and Ear* there is dawn sequence which is much shorter than I'd intended but it is essentially the same thought... The differences are of course vast as well. When I started thinking, jotting notes for *Wavelength* it occurred to me that it might be a little like *Empire*. It didn't come from there tho. The similarities are partly the background or our thinking which came from the issues of the painting world: Oldenburg, Jasper Johns, Duchamp<sup>49</sup>.

#### 1.2.4 *Wavelength*

Los filmes de Snow son un material que difícilmente responde a la concepción tradicional de «película», es decir, un filme de ficción, en torno a los noventa minutos de duración, con una estructura narrativa que convencionalmente contiene introducción, nudo y desenlace. Esta configuración no es la apropiada para enmarcar la producción de Snow ni la de los creadores experimentales que están trabajando en ese momento. Por eso quizás el término «prácticas fílmicas» se adecue mejor a sus obras.

---

<sup>49</sup> Michael Snow, "Letter from Michael Snow", *Film Culture* 5, citado en *Visual Art, 1951-1993*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Alfred A. Knopf Canada, 1994, p. 376.

*Wavelength*, de 1967 (16mm, color, sonido, 45 min.) es su obra más emblemática y la que le proporcionó fama internacional. Se centra en la progresión imperturbable de un zoom en el interior de un loft que, al no perseguir las anécdotas ni las acciones que acontecen en su campo de visión, otorga el protagonismo de la película al espacio y al tiempo y a la investigación de sus medios y procedimientos. El zoom encuadra y reduce paulatinamente su campo de registro y de visión. Al cabo de 45 minutos la secuencia se detiene sobre una imagen fija del mar, situada en la pared entre las dos ventanas del fondo. Una especie de imagen-signo que funciona como reflejo del procedimiento de la cinematografía, como si la imagen detenida encarnara el movimiento del zoom como una sucesión de instantes. Es el elemento indispensable del cierre autorreferencial de la película. De hecho, el zoom aunque se rueda con cámara fija y aparentemente sin cortes, no responde realmente a una filmación continua sino que se ha reconstruido a partir de diversos planos en los que se introduce variaciones de color y textura por medio de filtros, variaciones temporales (el día y la noche se suceden sin ninguna lógica), exposiciones de la imagen en negativo y sobreimpresiones que hacen que la profundidad e integridad de la construcción esté, en todo momento, sujeta a cuestionamiento. La imagen fija del final aparecerá posteriormente en la portada del LP *Four Organs* (1970) del músico Steve Reich, atestiguando el diálogo y la relación de amistad entre ambos. El título *Wavelength* (longitud de onda) conduce a repensar aquello que comparten la música y el cine, en la posibilidad de investigar sobre la experiencia del tiempo, la serialidad o la linealidad, la repetición, la percepción del espacio.

A pesar de tratar de emular la literalidad del tiempo real o más bien tratar de ejemplificar la linealidad del tiempo mediante el zoom, eludiendo aparentemente los cortes en la continuidad propios del recurso del montaje, lo cierto es que este recurso no dota de mayor realidad ni veracidad a la imagen, sino todo lo contrario. Prescindiendo de todas las convenciones propias de la imagen y el montaje cinematográfico, y que constituyen aquellos elementos que le proporcionan verosimilitud -lo cual no quiere decir que no estén sujetos a abstracciones- lo que consigue realmente es el efecto contrario, es decir, una mayor irrealidad.



8. M. Snow, *Wavelength*, 1967

I knew I wanted to expand something –a zoom- that normally happens fast, and to allow myself or the spectator to be sort of inside it for a long period. You’d get to know this device which normally just gets you from one space to another. I started to think about so-called film vocabulary before I made *Wavelength* –with *Eye and Ear Control*. You know, what *are* all these devices and how can you get to *see* them, instead of just using them? So that was part of it.<sup>50</sup>

Para MacDonald esta obra todavía funciona como una subversión efectiva de las expectativas del cine convencional.

I’m not consciously trying to subvert the movies. The structure you mention is just one way of moving in time, as far as I’m concerned.

The main problem with narrative in film is that when you become emotionally involved, it becomes difficult to see the picture as picture. Of course, the laughing and crying and suspense can be a positive element, but it’s oddly nonvisual and gradually destroys your capacity to see.<sup>51</sup>

La concepción del filme está ligada a la idea de variaciones dentro de un sistema, de forma análoga a como ocurre en la música. «I wanted to make this a unified unfolding of a number of variations with the zoom as the container for the variations. [...] I did want to make a temporal place “to stay in”,[...]»<sup>52</sup>. La banda sonora sigue un modelo similar al zoom, se trata de un sonido electrónico (una onda sinusoidal) que aumenta progresivamente de frecuencia. Aunque también hay variaciones en este aspecto, pues el film comienza con un sonido sincrónico (los cinco primeros minutos aproximadamente), y durante cada una de las intervenciones humanas que tiene lugar, el sonido directo correspondiente se sobreimpresiona con el sonido electrónico.

La obra se establece como un contenedor temporal de diferentes tipos de eventos. En las secciones donde no se ve a nadie en el

---

<sup>50</sup> Scott MacDonald, *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 1992, p. 63.

<sup>51</sup> Michael Snow en Scott MacDonald, *op. cit.*, p. 67.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 64.

espacio, se vuelve mucho más una imagen bidimensional. La improvisación también está presente en la experimentación con la cámara -prestada para la ocasión por Ken Jacobs- y los filtros de color. En estos fenómenos hay implicadas cualidades como la percepción de colores, incluso hay una intención respecto a la eliminación de lo físico o de la figuración a favor de la pura cualidad en la sensación<sup>53</sup>.

Las intermitencias provocan la ansiedad y la abstracción de los sucesos y nuestra incapacidad de sentir algo por unos acontecimientos sueltos que no tienen ni pasado ni futuro. El paisaje humano que presenta, es un paisaje delirante, sin sujeción. No es, por tanto, posible la reconstrucción de un contexto situacional. Y esto se repetirá como veremos en el resto de sus obras como un denominador común.

El filme se inicia con un encuadre aparentemente fijo en el que irrumpen unas personas cargando una estantería que a continuación se van. Aunque la entrada inmediata de figuras en el espacio da una impresión de naturalidad, ya se producen las primeras fluctuaciones en la imagen, un destello, la coloración de la imagen causada por filtros o geles, que tratan de evidenciar la presencia del soporte, su materialidad y su carácter plano frente a la aparente profundidad que potencia el zoom.

Posteriormente entran otras dos personas en escena, escuchan la radio durante unos instantes. En la radio está sonando *Strawberry Fields Forever* de los Beatles y se van. Este segundo episodio humano se convierte en una excusa para dismantelar los elementos que configuran la película, particularmente las relaciones entre imagen y sonido. De golpe la pantalla estalla en unos flashes de color (formados por fotogramas monocromos) y la imagen aparece en negativo. A partir de ese momento, la imagen se muestra menos verosímil y su procedimiento más arbitrario. Simultáneamente, cesa el sonido directo y se introduce el sonido electrónico al mismo

---

<sup>53</sup> La percepción de colores, por ejemplo, corresponde a la categoría de «mera cualidad en la sensación». Interpretantes primeros, emocionales o inmediatos. Sin embargo, como explica F. P. Carreño, eso no quiere decir que no exija ser interpretado, pues su «presencia se impone como un reto al pensamiento y sólo tras su interpretación puede volver a abstraerse como pura cualidad». Francisca Pérez Carreño, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988, p. 59.

tiempo que comenzamos a percibir que el campo visual se va reduciendo paulatinamente.

Después, tras escuchar unos confusos ruidos de los que desconocemos su fuente sonora (rotura de cristales, etc.), entra en escena, tambaleándose, un hombre que se desploma en el suelo. Pero la cámara continúa implacable su curso, rebasando el cuerpo inerte como si nada. Lo que podía haber sido el momento álgido de una narración no suscita en el espectador sensaciones comprometidas ni conmoción. Mientras tanto, el cuarto acontecimiento se produce; entra una mujer que mira sorprendida al suelo y se dirige hacia el teléfono. Llama a alguien, le cuenta que hay un hombre muerto en el suelo, se citan en la puerta de la calle y se va. Esta secuencia se repite inmediatamente después varias veces, creando una imagen espectral, de rememoración.

Los acontecimientos de la posible historia se ven reducidos a sucesos surgidos incidentalmente en el espacio y en el tiempo, sin ninguna contigüidad causal confesada ni manifiesta.

Hay que señalar el carácter naif que en algunos momentos adquieren las interpretaciones de algunos actores, por otro lado, amateurs, que desde luego ayuda a enfatizar todavía más la pérdida de naturalidad de todo el proceso.

Each of these incidents is subject to immediate question as to their constructed reality or to what Michael Snow calls levels of belief. In the reality of film, they are not of a different order than the abstract or light events that interrupt; they are not the realistic counterpart to the materialist demonstration of medium to follow that then puts that *construction* of reality in doubt. It was in doubt from the start since the only construction of reality here is the film<sup>54</sup>.

Los acontecimientos aislados, junto a los diversos incidentes del procedimiento fílmico que se suceden, no configuran la reificación de una lógica, por el contrario carecen de motivo, de explicación. La posibilidad de un hilo narrativo se deshecha para dar paso a insistentes cadencias y cualidades sensoriales prácticamente indescriptibles.

---

<sup>54</sup> Philip Monk, "Around Wavelength", *Visual Art, 1951-1993*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Alfred A. Knopf Canada, 1994, p. 326.

La obra de Snow, una vez más, pretende llamar la atención sobre las propiedades no figurativas, aquellas propiedades *literales* o bien aquellas cualidades sensoriales (como la percepción de colores) que normalmente quedan obviadas en la percepción de la obra, del objeto o de la imagen como representación. La imagen queda enturbiada y la representación clara y diáfana se hace imposible. Snow persigue la creación de una experiencia primeramente visual. El espacio del filme es un espacio que comienza siendo imaginario en la mente del espectador pero a medida que avanzamos, el filme se reafirma como medio, en su forma, en su soporte, en su técnica. Un medio que enfatiza sus valores técnicos y su procedimiento, exige una percepción, digamos, pretendidamente no ilusionista.

Muchas y muy diversas han sido las interpretaciones sobre esta obra de Snow, desde aquellas que lo relacionan con el teatro de la crueldad<sup>55</sup>, hasta las que defienden una dimensión psicoanalítica<sup>56</sup>, a poder ser lacaniana, del filme. Una interpretación que enlaza la noción del zoom y la perspectiva generada, con la del deseo; el zoom como órgano, deslizamiento, penetración en el espacio, considerando la función «fálica» del mismo<sup>57</sup>. Esta asimilación de la visión con la sexualidad se produce por las vicisitudes de la visión, su repentina perturbación o inhibición, que lo que genera es una forma de ansiedad y represión. Un voyeurismo de la mirada que curiosamente puede evocar el dispositivo que en ese momento estaba desarrollando Duchamp en la intimidad de su estudio<sup>58</sup>, el *Étant Donnés: 1 la chute d'eau, 2 le gaz d'éclairage...* Obra que no se mostrará al público hasta después de su muerte en 1968. De hecho, este poder perturbador que asocia la visión con la sexualidad se hace más explícito en trabajos posteriores como *La Revue* (1986-2006) o *Stereo* (1982), obra en la que el espectador ha de asomarse a una especie de prismáticos, contruidos con dos conos de cartón

---

<sup>55</sup> Véase Julia Kristeva, “Le Théâtre moderne n’a pas lieu”, *Trente-quatre/Quarante-quatre: Cahiers de recherche des sciences des textes et documents*, No. 3, (Winter 1977), pp. 13-6, citado en Elizabeth Legge, *Michael Snow. Wavelength*, London, Afterall Books, 2009, p. 76.

<sup>56</sup> Elizabeth Legge, *Michael Snow. Wavelength*, London, Afterall Books, 2009, pp. 51-4.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 59-61.

<sup>58</sup> Incluso existe algún boceto, en los archivos de Snow, con el dibujo de una mujer con las piernas abiertas al modo del maniquí duchampiano utilizado en el *Étant Donnés*. Véase Elizabeth Legge, *op. cit.*, p. 59-61.

enrollados a modo de prótesis de percepción, para contemplar a través de ellos una imagen erótica<sup>59</sup>.

No entraremos a valorar aquí cada una de las interpretaciones que sobre la obra de Snow se han elaborado, para ello se puede consultar el libro reciente de Elizabeth Legge, *Wavelength*<sup>60</sup>. Por el contrario, hemos tratado de seguir la hipótesis explicativa más débil posible, lo cual no evita cuestiones relativas al significado o a la percepción. Pero atendamos por un momento a cómo definió Snow su propio filme, ya que sus palabras han sido motivo de debate y controversia.

Pretendía hacer una suma de mi sistema nervioso, mis intuiciones religiosas y mis ideas estéticas. Pensaba en un monumento al tiempo donde pudiera celebrarse la belleza y la tristeza de lo equivalente, en busca de una expresión definitiva de puro tiempo y espacio fílmico, un balance entre «ilusión» y «realidad», todo en relación a la visión. El espacio empieza en el ojo de la cámara (del espectador), está en el aire, luego está en la pantalla, luego está dentro de la pantalla (la mente). (...) los recursos tanto del vaticinio como de la memoria que sólo el cine y la música pueden ofrecer<sup>61</sup>.

Con respecto al propio texto explicativo de Snow, muchos comentaristas han desechado o subrayado selectivamente sus afirmaciones de acuerdo a argumentos o necesidades teóricas, catalogando especialmente las discrepancias entre el texto y la obra. Contrastar el contenido de sus afirmaciones con la obra misma genera la sensación de estar ante una prueba de a ver si produce tales efectos. Lo cierto es que el texto dice mucho, no solo de la

---

<sup>59</sup> En el caso de *La revue* lo que se muestran son imágenes directamente pornográficas sacadas de revistas de este género. Evidentemente, algunas de las obras de Snow despertaron reacciones contrarias e incluso, en alguna ocasión, permanecieron bajo el escrutinio de las autoridades encargadas de velar, en materia de moralidad, por el control de los asuntos públicos. Una cuestión, por otro lado, bastante común entre la práctica experimental de los años sesenta y setenta.

<sup>60</sup> Elizabeth Legge, *Michael Snow. Wavelength*, London, Afterall Books, 2009.

<sup>61</sup> Michael Snow, citado en Eugeni Bonet, "Notas sobre tres films de Michael Snow", *Visual: Publicació de Film Video Informació*, No. 2, 1978, pp. 28-34.

obra concreta de Snow sino de un contexto de experimentación<sup>62</sup> y de enfoques teóricos determinados. Las oposiciones binarias, por ejemplo, son características de los enfoques estructuralistas que fomentan la sensibilidad a las oposiciones o inversiones.

*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<sup>63</sup>.

En el texto se alude a la expresión, como forma de comunicación de estados interiores o mentales, como si el filme pretendiera representar «el flujo de la conciencia»<sup>64</sup>, algo, por otro lado, bastante común en la práctica experimental del cine americano de los años 60/70<sup>65</sup>. Por tanto, debemos preguntarnos por su comprensibilidad. De qué manera el componente declarativo encaja con el conocimiento procedimental. En ello no deja de haber una alusión a las teorías modernas del arte, en especial al expresionismo abstracto y la pretensión de autoevidencia de una subjetividad manifiesta. Sin embargo, la falta de evidencia de la acción (en este caso el filme) vinculada a una intención (expuesta en el texto) lo que produce es un caso de no correspondencia y de incomunicabilidad, pues algunas intenciones son imperceptibles o no son comprobables con respecto a la experiencia del espectador ante la obra. Podríamos aludir aquí a los análisis de Austin (en los

---

<sup>62</sup> No hay que olvidar que el LSD fue un elemento de reflexión real muy utilizado durante los años sesenta por buena parte del mundo artístico e intelectual americano hasta su ilegalización en 1966, entre ellos Snow.

<sup>63</sup> Michael Snow, “Carta de Michael Snow” a P. Adams Sitney y Jonas Mekas, 21 de agosto de 1968; publicada por primera vez en *Film Culture*, nº 46, otoño de 1968; citado en Lucy Lippard. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 70.

<sup>64</sup> William James citado en Richard Wollheim, *Sobre las emociones*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006, p. 24.

<sup>65</sup> Sobre la exploración de la naturaleza de la conciencia por parte del cine de vanguardia americano de los años 60/70 véase James Peterson, “Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?”, en David Bordwell and Noël Carroll (ed.), *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996, pp. 108-29.

cuales nos detendremos más adelante), sobre los actos de habla<sup>66</sup>. Al hablar del acto perlocutivo o perlocución, explica Austin que normalmente «decir algo producirá ciertas consecuencias o efectos sobre los sentimientos, pensamientos o acciones del auditorio o de quien emite la expresión o de otras personas. Y es posible que al decir algo lo hagamos con el propósito, intención o designio de producir tales efectos»<sup>67</sup>, más allá de la dimensión relativa a la correspondencia con los hechos.

En este sentido, la intención de Snow guarda relación con obras como la espiral de Nauman, *El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas*, de 1967, por lo menos en el ánimo y la ambigüedad de sus afirmaciones, «aparentemente grandiosas pero al mismo tiempo tan vacías de referencias seguras»<sup>68</sup>. Como el propio Nauman afirmó en relación a la espiral: «Era un tipo de prueba, como cuando dices algo en alto para ver si te lo crees. Una vez escrito me daba cuenta de que el enunciado “El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas” era, por una parte, una idea completamente estúpida y con todo, por otra parte, creía en ella... Depende de cómo lo interpretes y de lo serio que te tomes a ti mismo. Para mí sigue siendo una idea poderosa»<sup>69</sup>. En conclusión, con este tipo de enunciados no podemos limitar la atención a la proposición en juego, sino que tenemos que considerar también la situación total en que la expresión es emitida y su intención<sup>70</sup>. El procedimiento, por tanto, «requiere que quienes lo usan tengan ciertos pensamientos o sentimientos o está dirigido a que sobrevenga cierta conducta correspondiente de algún

---

<sup>66</sup> Austin se centra principalmente en el uso convencional del habla y sus consecuencias performativas, más allá de la comprensión básica del lenguaje como mera transmisión de información. Analiza la adecuación de los hechos con la realidad convencionalizada, en la que todo acto ilocutivo se relaciona con una serie de reglas y presunciones generales que se refieren a patrones que gobiernan nuestro conocimiento del mundo. En tanto que la fuerza ilocutiva, es la capacidad de afirmar, negar, ordenar o rogar, por medio de la cual un emisor se compromete realmente a llevar a término estas acciones, la validez se basa, no ya en una cuestión relativa a los valores de verdad, sino del compromiso real del emisor hacia su emisión. Por otra parte, la fuerza perlocutiva, sería la capacidad de convencer, persuadir, disuadir, sorprender o confundir.

<sup>67</sup> J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 145.

<sup>68</sup> F. P. Carreño, “Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras”, *La Balsa de la Medusa*, 32, 1994, p. 50.

<sup>69</sup> Bruce Nauman, *Bruce Nauman*, cat. exp., Madrid, MNCARS, 1993, p. 51.

<sup>70</sup> J. L. Austin, *op. cit.*, p. 95.

participante, entonces quien participa en él y recurre así al procedimiento debe tener en los hechos tales pensamientos o sentimientos, o los participantes deben estar animados por el propósito de conducirse de la manera adecuada»<sup>71</sup>. Debe existir, por tanto, una predisposición por parte del espectador para experimentar la obra como el artista desea que la experimente. Pero esta relación de la experiencia del espectador con lo que ocurre en la cabeza del artista nos conduce peligrosamente a lo que Wollheim descalifica como «teoría del contagio», según la cual, «para que el espectador capte lo que quiso decir el artista, debe recrear en su mente, al mirar el cuadro, la misma condición mental de la que partió el artista para pintarlo»<sup>72</sup>. Aunque para Wollheim, la experiencia del espectador «debe concordar con la intención del artista, que incluye (...) los deseos, pensamientos, creencias, experiencias, emociones y empeños»<sup>73</sup>, pues bajo su punto de vista ésta es la manera correcta de comprender una obra, la experiencia ha de producirse mirando a la obra, no de oídas<sup>74</sup>. De igual modo, el conocimiento adquirido de forma independiente o externa a lo que pretendió el artista, aunque por supuesto, pueda servir de complemento informativo, resulta para Wollheim, irrelevante o «traspasa su papel legítimo cuando hace que el espectador diga o piense cosas que no ve cuando mira»<sup>75</sup> la obra<sup>76</sup>. En este sentido, no basta con que Snow invoque su deseo de expresar determinados estados mentales, de algún modo estos han de ser perceptibles cuando nos enfrentamos a la obra en

---

<sup>71</sup> *Ibíd.*, pp. 81-2.

<sup>72</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 57.

<sup>73</sup> *Ibíd.*, p. 56.

<sup>74</sup> Este punto de vista es totalmente contrario al expuesto por Nelson Goodman, para quien las expresiones artísticas son convenciones y por lo tanto «la propiedad» de expresar «pertenece al propio símbolo –independientemente de la causa, el efecto, la intención o el tema-». Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós, 2010, p. 87.

<sup>75</sup> Richard Wollheim, *op. cit.*, p. 56.

<sup>76</sup> Dado el fuerte carácter teórico del arte contemporáneo, lo que a Wollheim le resulta irrelevante como complemento informativo se ha convertido en una constante en la práctica artística, y más cuando las obras se encierran en un aparente hermetismo o se refieren conceptualmente a un discurso implícito que no percibimos directamente en el trato con la obra. Esta opinión es defendida por, entre otros, James Peterson que pone como ejemplo los filmes de Stan Brakhage y su necesidad de publicar varios volúmenes con explicaciones de sus propios trabajos como soporte para su comprensión. Véase James Peterson, “Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?”, *op. cit.*, p. 111. Pero sobre estas cuestiones profundizaremos más adelante.

cuestión, y tal y como lo vemos, el filme nada nos dice sobre sus posibles intuiciones religiosas, por ejemplo.

Por otro lado, su referencia al sistema nervioso, a los estados de consciencia, nos evoca también el lenguaje utilizado por teóricos de los medios como McLuhan, al afirma que las tecnologías de la información son una extensión de los sentidos, incluido el sistema nervioso<sup>77</sup>. Para Marshall McLuhan los medios electrónicos expanden la conciencia al cumplir el máximo potencial del *sensorium* humano. Se trata de afirmaciones, en ocasiones, poco rigurosas<sup>78</sup> que corresponden al discurso apasionado por las tecnologías, según el cual el medio sensible y las técnicas, elementos de consideración indispensable en las artes, producen en cada caso un tipo de percepción distinta, un moldeamiento específico de la percepción. De modo que, la historia de los diversos medios de comunicación y de representación es radicalmente la historia de los modos de ver la realidad históricamente determinados.

La afirmación sobre la expansión de la conciencia en respuesta a los medios de comunicación, en la medida en que se apoya en los cambios de nuestras facultades sensibles o de la proporción de los sentidos, resulta conceptual, epistemológica y científicamente infundada<sup>79</sup>.

Carroll es especialmente escéptico respecto a este tipo de afirmaciones que defienden que la conciencia cambia por los medios de comunicación, no sólo al cambiar la sensibilidad

---

<sup>77</sup> Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002, p. 144. No obstante, las referencias a McLuhan se suceden en los escritos de Snow. Véase Michael Snow, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 1994.

<sup>78</sup> Carroll subraya que hay algo arbitrario en el modo en que se asocian algunos medios con los sentidos, como decir que la televisión es táctil, argumentando que el ojo actúa como la mano. Para McLuhan abundan las analogías entre los nuevos medios de masas y el arte de las vanguardias. Por ejemplo, dice que «el espectador del mosaico televisivo, con el control técnico de la imagen, reconstruye inconscientemente los puntos de una obra de arte abstracta similar a la de Seurat o Rouault». Pero también Snow sucumbe a este tipo de analogías cuando habla de sus filmes, pues sus referencias no son obras cinematográficas sino pictóricas como, por ejemplo, Cézanne. Noël Carroll, *op. cit.*, pp. 148-150.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 146.

humana, el acercamiento sensible a la realidad, sino al cambiar el tipo de pensamiento. Esta tesis postula que sería la estructura de los medios que conforman la realidad del individuo, la que condicionaría la forma con que éste percibe y experimenta la realidad, hecho que implicaría, en efecto, que no hubiera más referente que el objeto-de-la-percepción construido y sujeto a interpretación<sup>80</sup>. Es decir que, según esta tesis mantenida por McLuhan y por otros autores de disciplinas diversas, los mecanismos de percepción del mundo real y del mundo representado son esencialmente los mismos.

Para Carroll, esta teoría de los medios es demasiado radical, y corresponde a una posición historicista que conduce al relativismo<sup>81</sup>. Sin duda, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías contribuyen, en cierta medida, al cambio histórico, así como introducen diferencias en los hábitos de pensamiento y percepción, pero eso no significa sostener que son el motor del proceso histórico y la primera causa de cambio, transformando la estructura misma de la conciencia, la sensibilidad y los patrones de pensamiento al nivel del proceso lógico<sup>82</sup> y mucho menos que contenga un destino moral preestablecido, basado en la fe en su poder transformador de la sociedad, como en ocasiones parecen defender estas teorías afirmativas y que en la actualidad han florecido ante la fe en el potencial de lo digital e Internet.

\*

---

<sup>80</sup> Una cuestión, por otra parte, cada vez más acuciante con la incursión de los medios digitales y la posibilidad que ofrecen de crear imágenes, paisajes, personajes, de los cuales podríamos no tener referentes reales.

<sup>81</sup> El relativismo perceptivo, determinado por los diversos modos de representación, ha sido expuesto y defendido, entre otros, por Gombrich, para quien la idea de las continuas revoluciones en la historia del arte va acompañada de cambios en la percepción del mundo. También Nelson Goodman ratifica los argumentos de Gombrich que defienden la relatividad de la visión y de la representación. Véase Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Paidós, 2010, p. 25; E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998; F. P. Carreño, “Convencionalismo perceptivo”, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988, pp. 75-82.

<sup>82</sup> Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002, p. 149.

Volviendo al filme de Snow, *Wavelength* supuso la confluencia de dos corrientes, como lo eran las películas de Warhol, una la del mundo del cine experimental o underground americano y la otra, la de las corrientes artísticas que se estaban desarrollando en Nueva York. Snow tiende un puente entre ambas ayudado por la inestimable presencia de Annette Michelson.

Relacionada con este filme, Snow construye, de hecho, una pieza-estructura, a medio camino entre serie fotográfica y objeto construido con materiales industriales. Titulada *Atlantic* (1967), la pieza está compuesta por treinta imágenes de la foto fija del final de *Wavelength* empotradas en una estructura de marcos de estaño. Cada imagen se refleja en las superficies pulidas de la rejilla, de manera que produce un efecto ilusorio de continuidad, un efecto que responde a una experiencia puramente visual o cinestésica real, cara a cara y no tanto imaginativa. Se repiten en esta pieza una serie de elementos que ya hemos analizado con anterioridad en el contexto de las series fotográficas. La importancia de enmarcar, de encuadrar, la serialidad de la imagen, aunque en este caso, a diferencia de *Authorization*, no existe progresión sino simple repetición, una superficie reflectante que implica el tiempo del espectador y su movimiento de recepción. Lo que se pone de manifiesto es el carácter superficial, material y externo del objeto de la visión, la relación entre sus propiedades físicas y la apariencia de la obra, entre las ilusiones que produce la superficie reflectante y la forma real de la estructura. Esta experiencia se explica en función de las propiedades físicas y perceptivas del objeto, de su relación espacial con el espectador y con el entorno. La apariencia externa de esta pieza o estructura hace uso y absorbe las lecciones del arte minimal y de los cambios que introdujo en la concepción de los objetos artísticos.

\*

Siguiendo con las experimentaciones fílmicas, Snow realiza una serie de obras en línea con *Wavelength*.

En *Standar Time*, de 1967 (16mm, 8 min., color) la imagen, de nuevo de un interior, es experimentada a través del movimiento de la cámara que se desplaza a velocidades diferentes hasta llegar a abstraer el espacio e impedir su percepción por la velocidad del movimiento. Por otro lado, el sonido que captamos como una conversación entre tres personas sobre su actuación en el escenario,

es un sonido que más tarde comprendemos que surge de la radio y que a medida que avanza la película va sufriendo una distorsión paralela a la de la imagen, hasta caer en la inteligibilidad.

En *Back and Forth*, 1968-9 (16 mm, color, sonido, 53 min.), tampoco hay una narrativa, hay incidentes aislados que no constituyen una conexión narrativa entre ellos. Centrando la atención en un movimiento de desplazamiento de la cámara desde un lado a otro, de izquierda a derecha y de arriba abajo, más que un zoom en profundidad, como sucedía en *Wavelength*, Snow se deshace en este film de cualquier identificación o inmersión (absorción) errónea del espectador en la profundidad del espacio de la imagen, que tantas especulaciones había generado en *Wavelength*. La cámara efectúa continuas panorámicas de un aula a una velocidad creciente, de tal forma que si al principio distinguimos las apariencias figurativas, a medida que se aceleran sólo vemos manchas de colores y luz. Una vez más el espectador se ve impregnado de las sensaciones evocadas por unas imágenes que se reducen a cualidades lumínicas o de movimiento, en una situación que no progresa hacia ninguna parte.

With regard to my films, for instance, you don't really disappear into them in the same way you might a fiction film because there's an objective level that remains, I think, in watching them.<sup>83</sup>

En *One Second in Montreal* de 1969, se sustrae casi todo excepto la duración. Es una película muda, en blanco y negro, compuesta totalmente de imágenes fijas, treinta y una fotografías de paisajes urbanos nevados y vacíos. Como explica Snow, lo que tenía que aparecer en pantalla no debía ser demasiado interesante, ni imágenes demasiado diferentes unas de otras para no generar ningún momento álgido. Las imágenes se suceden con sequedad, una tras otra, en una progresión primero creciente y luego decreciente. Es decir, que al principio cada imagen que surge permanece más tiempo que la anterior en pantalla, incrementando paulatinamente su duración de exposición, hasta llegar a largos

---

<sup>83</sup> Michael Snow, "Michael Snow in Conversation with John Massey", *C Magazine* 38, Summer 1993, p. 19, citado en *Visual Art, 1951-1993*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Alfred A. Knopf Canada, 1994, p. 378.

planos de imágenes fijas, para luego invertir de nuevo el proceso. Lo que pretendía era que el espectador fuera consciente del tiempo pasando, de la duración de la filmación, al modo de las primeras películas de Warhol, construyendo una estructura estrictamente temporal. Se convierte en pura experiencia sobre el tiempo. La obra muestra, por tanto, con una intensidad sin adornos, la tensión inherente en la naturaleza del medio como sucesión de imágenes fijas, la tensión entre imagen estática y la imagen fílmica.

Como hemos visto en este breve recorrido, Snow emprende una serie de proyectos que exploran sistemáticamente las modalidades del movimiento de la cámara y la duración, culminando su investigación con *La Region Central*. Este filme marcaría una ruptura significativa con la tecnología y los sistemas de producción con los que había estado trabajando hasta ese momento, respondiendo, al mismo tiempo, a una creciente sofisticación tecnológica. Este proyecto fue posible gracias a las substanciosas subvenciones del Canadá Film Development Corporation que permitieron la financiación de una máquina especialmente diseñada para controlar una cámara de máxima movilidad<sup>84</sup>.

### *1.2.5 Naturaleza y técnica*

*La Region Central*, de 1970-1 (16mm, color, sonido, 180 min.), es un filme de tres horas de duración que sigue la estela de las obras anteriormente citadas, *Back and Forth* y *Standar Time*. La cámara, controlada a distancia por un mecanismo diseñado por el técnico Pierre Abbeloos junto con Snow, fue ideada para generar patrones de movimiento determinados por patrones de sonido, aunque el resultado final no responde del todo a estos parámetros al complicarse algunas cuestiones técnicas.

---

<sup>84</sup> Se produce durante estos años, entre artistas y algunos cineastas, un interés creciente y compartido por el desarrollo y la experimentación con una tecnología ampliada y diversificada por el uso del vídeo, de ordenadores, de sintetizadores de sonido, que permite no sólo la incursión de artistas en el ámbito del cine y lo audiovisual sino también la incursión de directores preeminentes como Chris Marker, Peter Greenaway, Chantal Ackerman, en el ámbito artístico, creando obras para exponer en la galería o en los museos.



9. M. Snow, detalle de la cámara de *La Region Central*, 1971

El filme se constituye a partir de diversas secuencias, con movimientos y velocidades variables, que registran un paisaje inhóspito del norte de Québec<sup>85</sup>. El espacio que filma la cámara es un espacio esférico. Sólo hay un punto que no vemos, el centro de la esfera, que corresponde al lugar que ocupa la cámara y de la que solo, en algunos momentos, vemos su sombra.

El aspecto totalmente objetivo, y por así decir automático, estrictamente mecánico del proceso de registro explica que la representación parezca, en un principio «natural» y que no se preste atención a su carácter arbitrario, pero enseguida el movimiento de la cámara nos recuerda los principios que dirigen la construcción de un mecanismo que llega a girar hasta 360° grados a velocidad variable. La cámara comienza recorriendo minuciosamente la superficie del paisaje, como si pretendiese captar, mapear, registrar cada piedra, cada guijarro para luego, a medida que se desplaza,

---

<sup>85</sup> Entre 1912 y 1914, el padre de Snow formó parte de un equipo de geómetras que cartografiaron las regiones mineras del norte de Ontario, y Snow conservó los cuadernos de notas y las instantáneas de aquellos estudios. Michael Snow, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 56.

dejar la pantalla totalmente vacía por algunos instantes, al enfocar, por ejemplo, el cielo a plena luz o al recrearse en el deslumbramiento provocado por la luz del sol, o al enfatizar la propia textura material de la película (el grano de la emulsión sobre el fondo uniforme del azul del cielo al anochecer).

Durante el desplazamiento de la cámara emergen sucesivamente los fragmentos de espacio y de tiempo desvinculados de cualquier planteamiento narrativo, de manera que la forma se plantea como un movimiento fluido que no responde a ninguna causa ni efecto, sino simplemente al principio dinámico del dispositivo.

Snow tiene en cuenta el poder de «fascinación»<sup>86</sup> ejercido por la imagen tecnológica, más allá de la simple credibilidad de la imagen captada, tomada del natural. Se trata de una relación paradójica, pues por un lado está el deslumbramiento por la concentración del potencial de la técnica, pero también el delirio de una mirada nerviosa e impersonal. Con la aceleración, que va distorsionando las imágenes progresivamente, éstas cobran vida propia, «ya no es la imagen del mundo sino el mundo en imagen»<sup>87</sup>. El intento de mostrar todas las perspectivas del objeto de la naturaleza mediante el movimiento en todas direcciones obliga a una acumulación de percepciones imposibles de esquematizar. El filme utiliza una elevada gama de velocidades y movimientos; panorámicas circulares, espirales que se abren o se cierran, movimientos de zig-zag, círculos, movimientos de izquierda a derecha y de arriba abajo. Cambios de distancia focal, desde la visión panorámica al *close-up*. Un registro de todas las direcciones y sentidos como si tratase de agotar todas las posibilidades de registro que el aparato le permite adoptar, más allá del motivo que tiene ante sí. Snow se centra en la pura observación en movimiento, que va desde un ritmo muy lento hasta una aceleración cada vez mayor que convierte el espacio en una abstracción en la que perdemos las coordenadas y la línea de horizonte que permite orientarnos en ese espacio natural.

---

<sup>86</sup> Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, GG, 2006, p. 319.

<sup>87</sup> José Luis Molinuevo, “Hacia una estética de las nuevas tecnologías”, *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 53.

Así pues, registra un espacio, en el que a diferencia de artistas del land art como Long, por ejemplo, que documentan una acción, un recorrido o un gesto que el artista realiza en un lugar concreto, alejado por lo general de los ambientes comunes del arte o de la performances, Snow simplemente planta su cámara en el espacio - concretamente en lo alto de una montaña al que sólo se puede acceder por helicóptero- y la hace funcionar por control remoto, girando y registrando todo a su alrededor. Por tanto, no modifica el espacio. Sus imágenes son del paisaje pero su atmósfera difiere bastante de las tipologías e intenciones del reportaje o del documento. Frente a un registro convencional del paisaje que puede mostrar un motivo en primer plano, como una pila de piedras o un árbol que se opone al resto de la imagen destacando su singularidad, diferenciándolo de su entorno y al mismo tiempo existiendo en referencia a él<sup>88</sup>, el movimiento de cámara de Snow, trazado en el espacio inhóspito, es la sustitución de cualquier tipo de motivo concreto. La atención no se detiene en nada, recorre por igual la superficie sin conceder privilegios a ningún elemento en concreto. Sin embargo, es una idea afín al gesto de Long, en lo que se refiere a «la instauración de un “Aquí” en el vacío de un terreno primigenio»<sup>89</sup>, una intervención en un lugar desierto y pintoresco que se convierte en un escenario, pero a diferencia de Long la imagen no se presenta como forma subsidiaria de un acto, como «reportaje»<sup>90</sup>, sino que ella misma escenifica el acontecimiento como movimiento para conseguir un resultado que no parece preconcebido.

Aquí de nuevo Snow comienza con un estilo que podríamos definir como «directo», pero pronto el modelo se transforma con la utilización de efectos, filtros coloreados, contrastes acentuados,

---

<sup>88</sup> Jeff Wall, “‘Señales de indiferencia’. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 287.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>90</sup> Frente al Land Art, Snow no trata de interferir en la propia naturaleza, en lugares en los que la propia experiencia del artista es directa, aunque luego sea documentada y, en la mayoría de los casos, sea esa documentación lo que realmente llega al espectador, sino que queda claro que su obra es la imagen obtenida en ese espacio. De hecho, el Land Art propició el debate de si la obra es la propia intervención en el espacio, lo cual hace inviable su recepción para una gran parte del público, o por el contrario si la obra es la documentación que recoge esa experiencia. Evidentemente, la documentación acabó adquiriendo el status de obra y es lo que se exhibe en cualquier exposición sobre Land Art.

aceleración del movimiento, sonidos estridentes y perturbadores basados en un modelo repetitivo que varía en relación a la imagen<sup>91</sup>. A veces parece desembocar en un caos de estímulos sensibles, un haz de luces y ruidos sin selección ni ordenación que pretenden minimizar la capacidad de entendimiento. No se trata tanto de crear algo como de desnaturalizar, indiferenciar, descomponer. Ambos estilos que parecían estar ontológicamente separados e incluso opuestos dentro de la historia artística, coexisten tanto en la fotografía como en la experimentación fílmica. Es como si aunara en una misma obra los trabajos descriptivos de lo documental y la abstracción experimental.

Es como si los trabajos de reportaje [Wall se refiere a la fotografía conceptual en general] se remontaran a Muybridge y a las fuentes de todo concepto tradicional del fotodocumentalismo, y las fotografías en color, a los primeros gags y bromas, a Man Ray y Moholy-Nagy, al lugar de origen de los efectos usados por ellos mismo. Se ha demostrado que los dos mitos reinantes de la fotografía –el que defiende que las fotografías son «verdad» y el que defiende que no lo son- están fundamentados en la misma praxis, factible en el mismo lugar, en el estudio, en ese momento de transformación histórica que vivía aquel lugar<sup>92</sup>.

La naturaleza es percibida como un espectáculo en el que no se reconoce una intimidad con el entorno, es pura superficie. La experiencia de la naturaleza ya no responde a un sentimiento de lo sublime que en el romanticismo tomará como paradigma la pintura de C. D. Friedrich y sus representaciones de la naturaleza como estados del alma. El punto de vista elevado en los paisajes de Friedrich, en los que el espectador parece estar suspendido en el aire, responden a que «dicho punto de vista físico es perfectamente coherente con la visión espiritual»<sup>93</sup> de la naturaleza que el artista

---

<sup>91</sup> La idea original era que la banda sonora correspondiera a los sonidos que servían para programar la filmación pero hubo dificultades técnicas y se añadió una banda sonora similar.

<sup>92</sup> Jeff Wall, *op. cit.*, p. 289.

<sup>93</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, pp. 140-1; *cfr.* Charles Rosen, Henri Zerner, “Caspar David Friedrich y el lenguaje del paisaje”, *Romanticismo y realismo*, Madrid, Hermann Blume, 1988, pp. 60-78.

deseaba lograr. Sin embargo, el ojo flotante y en constante movimiento de Snow, es un ojo mecánico, incorpóreo que no discrimina ni fija su atención en ningún punto álgido del paisaje. Mediatizada por una visión urbana y post-industrial, tecnicada, la vuelta a la naturaleza ya no se experimenta de un modo trascendente o simbólico sino más bien artificial, inestable, alienante, efímero y superficial. Otros artistas como Dan Graham, en su primer trabajo fílmico *Sunset to Sunrise* de 1969, desarrollan experimentaciones similares. En esta obra Graham filma una puesta de sol sometiendo a la cámara a un movimiento en espiral o, por ejemplo, el trabajo de John Hilliard de 1971, *Describing a Trajectory. Camera as a Projectile*, en la que lanza la cámara al aire registrando la trayectoria aleatoria del movimiento<sup>94</sup>.

La visión se presenta descorporizada y a diferencia de *Wavelength* el punto al que se dirige la mirada no permanece fijo en un punto concreto, sino que responde a un movimiento dinámico, de un punto focal a otro. Según la terminología de Norman Bryson la visión que aquí representa *La Region Central* seguiría la lógica de la Ojeada antes que la de la Mirada, que correspondería con la «percepción fundadora» de la tradición de la perspectiva cartesiana<sup>95</sup>, o bien siguiendo a Benjamin, la preeminencia de una recepción distraída propia de las técnicas de reproducción, con las cuales el aparato perceptivo del espectador se satura y obstaculiza la posibilidad de una reflexión sobre las imágenes. Snow enfatiza el confuso,

---

<sup>94</sup> John Hilliard, al igual que Snow, subraya en sus trabajos el carácter material de la fotografía y la necesidad de tener en cuenta la naturaleza del medio para evitar su consideración como simple vehículo transparente de reproducción de la realidad. Su propósito se aleja de la aspiración de lograr una transcripción objetiva de la realidad. En sus obras de los años setenta, procede yuxtaponiendo dos, tres o más imágenes, obtenidas mediante la variación de algún parámetro de la toma fotográfica, como por ejemplo, la relación luz/movimiento, o enfoque/velocidad. Se muestra una misma *escena* o motivo como algo esencialmente construido mediante los procedimientos de representación y las variables utilizadas. Hilliard lleva a cabo una especie de examen semiótico práctico de los diferentes componentes de la operación fotográfica; graduación de la película en *12 representaciones del blanco* (1972); tiempo de exposición en *10 carreras delante de un punto fijo* (1971), etc.

<sup>95</sup> Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la Mirada*, Madrid, Alianza, 1991, citado en Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 226.

desorientado y extático exceso de imágenes de la experiencia visual, haciendo hincapié en el rechazo de un espacio homogéneo visto a distancia por una mirada contemplativa. Aquí las distancias se acortan y se alejan dependiendo del movimiento del artefacto y, por lo tanto, no permite una visionado tranquilo ni una mirada totalizadora. Señala de nuevo el contraste entre una mirada aparentemente descriptiva y la fascinación por la opacidad, la ilegibilidad y el carácter superficial de la realidad que muestra. El espacio visual no es reducido a una única esencia coherente. La toma de imágenes no sólo da la impresión de *composición* imprevista, fortuita, azarosa, de una disposición accidental, sino que también transmite la resistencia de un objeto o motivo –en este caso el paisaje- a una disposición interior, postulando la ausencia de fundamento de la composición. Con la deformación de la imagen visual y el énfasis en el procedimiento, lo que revela es la condición convencional de la imagen, mostrando que ésta depende por entero del medio de reflexión.

Si atendemos a la percepción visual tal como la describe Arnheim, se trata de una actividad mucho más compleja de lo que podríamos creer, y depende de un proceso dinámico no reducible a la inmediatez de una sensación. Al analizar la percepción de un paisaje real, para Arnheim «lo que vemos tal vez, sea una masa caótica de árboles y maleza»<sup>96</sup>. Algunos detalles como ramas o troncos pueden mostrar direcciones definidas a las que poder aferrarse pero hay muchos elementos que escapan a nuestra percepción. «Y sólo en la medida en que se puede ver el confuso panorama como una configuración de direcciones, tamaños, formas geométricas, colores o texturas netamente diferenciadas se podrá decir que se lo percibe de verdad». La visualización, pues, depende de una formación de «conceptos perceptuales»<sup>97</sup> que no se limitan a lo concreto sino también a cuestiones abstractas como el conocimiento previo adquirido por el individuo. Arnheim señala, con el término «concepto» una semejanza entre las actividades elementales de los sentidos y las del pensamiento o raciocinio. Es

---

<sup>96</sup> Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 1985, p. 61.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 61.

decir, que ver es una manera de aprehender y comprender y no simplemente un registro mecánico del mundo exterior<sup>98</sup>.

De la «resistencia del objeto a una disposición interior» no se sigue, sin embargo, que la suya sea una percepción inexpresiva, ni la mirada supuestamente imparcial del artista descriptivo, sino que el modo de percepción y la respuesta que provoca crea «experiencias artificiales»<sup>99</sup>, tanteando la relación del sujeto con el objeto, en este caso la naturaleza, sujeta a los límites de su propia herramienta expresiva. Experiencia que Hal Foster describe como efectismo «tecno-sublime»<sup>100</sup> y Thierry De Duve como «de-sublimada nostalgia de lo sublime»<sup>101</sup> y que, pende en el vacío con imágenes que están absolutamente desconectadas de un entorno que las dote de sentido, buscando una experiencia de inmersión del espectador en el espacio, en un intento de *reencantamiento* cultural que acaba, en no pocas ocasiones, derivando en lo kitsch. Por lo tanto, esta categoría de tecno-sublimidad, es decir, la intención de generar una experiencia sublime en una realidad secularizada y tecnificada, aparece alejada de la sensación física de miedo o terror, de la experiencia del abismo y de la búsqueda de una experiencia contemplativa de la naturaleza.

---

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>99</sup> En este sentido, es el sujeto el que *fabrica* una extrañeza emocional o una respuesta determinada sobre un objeto o imagen elegida por él, pero no es el objeto o el mundo el que impacta en nosotros provocando tal emoción. *Cfr.* Francisca Pérez Carreño, “El sentimentalismo como falta de sinceridad”, *Enrahonar* 38/39, 2007, p. 17-32.

<sup>100</sup> Hal Foster, *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006, p. 676. En este caso, como señala Molinuevo, «Lo sublime se consigue a través de la técnica como dominación». José Luis Molinuevo, “Hacia una estética de las nuevas tecnologías”, *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 65.

<sup>101</sup> Tomando como referencia el texto de Dewey, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008, De Duve define este tipo de obras, en líneas generales, como la celebración desilusionada de una experiencia de segundo grado, una experiencia subrogada. «Certainly Michael Snow is not trying to salvage the experience of the sublime whether à la Friedrich or à la Barnett Newman –from the postmodern disaster. His work is a lot more radical than that. Among the “fossils of antiquated psychologies” and the “debris of psychological controversies” is not just the experience of the sublime but the very trust in experience in general». Thierry De Duve, “Michael Snow: The deictics of experience, and beyond”, *Parachute*, No 78, 1995, pp. 28-41.

Los encuadres son arbitrarios y la cámara parece perseguir constantemente lo que está fuera de su alcance. Es todo lo contrario a un filme contemplativo.

Eventually the effect of the mechanized movement will be what I imagine the first rigorous filming of the moon surface. *But* this will feel like a record of the last wilderness on earth, a film to be taken into outer space as a souvenir of what nature once was<sup>102</sup>.

Esta comprensión de la imagen de la naturaleza y de la superficie de la tierra como una pequeña esfera vista desde el espacio exterior solo es posible por la mediación de la técnica, de manera que ahora forma parte de nuestro imaginario cultural. Como afirmaría McLuhan: «El Sputnik al rodear el planeta lo convirtió en un objeto de arte»<sup>103</sup>. Aquí naturaleza y técnica están íntimamente unidas, de modo que la primera sólo puede aparecer con la segunda. De hecho, como señala Annette Michelson, *La Región Central* se concibe y desarrolla durante los dos años que siguieron al periodo más intensivo del programa espacial americano que culminó con la Misión Apolo, uno de los acontecimientos más seguidos y televisados de la historia. Para Michelson, el filme de Snow transmite, de manera convincente, la euforia del estado de ingravidez, ampliando e intensificando el concepto tradicional de visión como el sentido con el que conocemos y dominamos el universo<sup>104</sup>. Desde luego, la extensión del dominio tecnológico al

---

<sup>102</sup> Michael Snow, “La Région Centrale”, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 56.

<sup>103</sup> Marshall McLuhan, B. R. Powers, *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 104.

<sup>104</sup> Annette Michelson, “About Snow”, *October* No. 8, (Primavera 1979), pp. 111-125. Cabe recordar que en 1968, un año antes de que se produjera la llegada del hombre a la luna, se había estrenado *2001: A space odyssey* de Stanley Kubrick. Un filme que anticipa la experiencia del hombre en el espacio exterior y, en el que para poder vehicular la mirada móvil a través del espacio, Kubrick se vio obligado a realizar una serie de invenciones técnicas que le permitieran poner de manifiesto esta experiencia. Por este motivo, el cineasta encarga al artista John Whitney la construcción de un artilugio visual, la *slit-scan*, que le permita poner en escena el trayecto espacial con el que termina el filme. El dispositivo, creado a partir del collage de visiones microscópicas y texturas abstractas, otorga al espacio un efecto hipnótico y una dimensión abstracta.

mundo del arte ha agudizado el «rechazo del mito moderno de la relación privilegiada entre hombre y naturaleza»<sup>105</sup>.

Precisamente en un texto sobre los *earthworks*, titulado *Keynote Address*<sup>106</sup> de 1979, Robert Morris expone las diferencias, a su parecer, fundamentales entre los diversos trabajos de land-art desarrollados a partir de los años sesenta. Para Morris, un grupo general lo formaban aquellos que escogían trabajar en zonas inaccesibles, perpetuando, a su modo de ver, ciertos temas de la tradición del trascendentalismo emersoniano, en clara reminiscencia a la cultura paisajística del siglo XIX. Una manera de revivir el espíritu pionero de dominio del lejano oeste en términos artísticos. Para Morris en estos trabajos se puede encontrar el último vestigio del «rudo individualista», que trabaja intensamente con una máquina escavadora en lugar de una carreta, para construir lugares cuasi-religiosos para la meditación. En clara alusión a Smithson y el culto a su figura, acrecentado por su muerte prematura, concluye con la sospecha de la espectacularización de este tipo de experiencias.

En contraposición, Morris hace referencia a los trabajos más cercanos a lugares urbanos o a paisajes menos abrumadoramente románticos, que producen obras más involucradas con el contexto social, político, económico e histórico, además de centrarse en un análisis más concreto de las condiciones físicas, más relevantes, del propio lugar.

En ese primer sentido que evoca Morris, de obras que contienen los ecos de una tradición transcendentalista, en la que la grandeza de la naturaleza no está sometida al orden humano, se sitúan las lecturas

---

<sup>105</sup> F. Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Visor, 2003, p. 135.

<sup>106</sup> Robert Morris, "Keynote Address", *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*, Seattle, Seattle Art Museum, WA, 1979, pp. 11-16. El texto corresponde al discurso de apertura de Morris en la inauguración de varias obras de recuperación -de diversos artistas- de ocho sitios de la región de Seattle, severamente maltratados por la acción de las industrias mineras. El proyecto fue propuesto por la Comisión para el Desarrollo de la Artes junto con la Secretaría de Obras Públicas del distrito de King de Seattle. En las conclusiones de su discurso Morris advertía de que era una suposición equivocada imaginar que los artistas contratados para trabajar sobre paisajes destruidos por la industria eligen invariable y necesariamente convertir tales espacios en lugares idílicos y reconfortantes, para de esta forma redimir a aquellos que los arruinaron previamente. Thomas Heyd, *Encountering Nature. Toward an Environmental Culture*, Hampshire, Burlington, Ashgate, 2007, pp. 115-20.

que Bruce Elder<sup>107</sup> o Annette Michelson<sup>108</sup> han hecho de esta obra de Snow. A mi modo de ver, se trata más bien, por el contrario, de una incapacidad de representar esa trascendencia, esa intimidad sentida en la exterioridad del espacio; la tecnificación de la mirada es mucho más poderosa que el objeto de la naturaleza y ello se confirma con el protagonismo que adquirirá el propio artefacto en su siguiente obra *De La*, que analizaremos a continuación.

Por lo que hemos visto hasta ahora en el análisis de sus obras, parece que en ellas opera una lógica de no identificación sino más bien un enmascaramiento de ese principio por el propio medio. A través de la utilización tiránica, obsesiva, manipuladora de la visión y de los aparatos que la constituyen y delimitan, Snow lo que consigue, sin duda, es rechazar la concepción del orden clásico que reposa sobre la función representativa de la obra y la experiencia estética como una experiencia de contemplación y percepción de la cualidad de la obra, dejándonos, por el contrario, desorientados e incapacitados. En Snow la gran revolución estética propiciada por la técnica frente a la naturaleza conduce hacia un ensimismamiento en la tecnificación.

La transformación del contexto natural al culturizado y su registro por parte de medios mecánicos fue analizada también por Smithson en un texto titulado *Fragmentos de una conversación*.

La fotografía obligó a Cézanne y a sus contemporáneos a salir de su taller. Competían verdaderamente con la fotografía, así que salieron a los sitios. Porque la fotografía convierte realmente a la Naturaleza en un concepto imposible. Turba el concepto de Naturaleza en la medida en que la tierra después de la fotografía se convierte más bien en un “museo”. Los geólogos hablan siempre de la tierra como de un “museo”, de los abismos del tiempo, y los tratan como artefactos. La recuperación de fragmentos de

---

<sup>107</sup> Michael Snow, “Michael Snow and Bruce Elder in Conversation. 1982”, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1994, pp. 221-231.

<sup>108</sup> Annette Michelson, “About Snow”, *October* No. 8, (Primavera 1979), pp. 111-125.

civilizaciones perdidas y la recuperación de rocas hace que la tierra se convierta en una especie de artificio.

La fotografía lo geometriza todo. Cualquier vista tomada al azar se encierra en un formato rectangular, de manera que la idea romántica de ir hacia el más allá, la idea del infinito, tropieza con esto, y las cosas se ven sometidas a medidas. En cuanto al artista, somete sus figuras a torsiones y distorsiones en lugar de simplemente aceptar la fotografía<sup>109</sup>.

La fotografía y, nosotros añadiríamos la imagen fílmica, transforma el mundo en museo, en colección de especímenes, de muestras. Geometriza e iguala todo lo que registra. Su encuadre rectangular funciona para Smithson como un contenedor, un molde que se convierte en el propio contenido, sea este contenedor el marco fotográfico, los espejos que coloca en el paisaje, los recipientes<sup>110</sup> llenos de rocas que sitúa en la galería o el propio espacio expositivo.

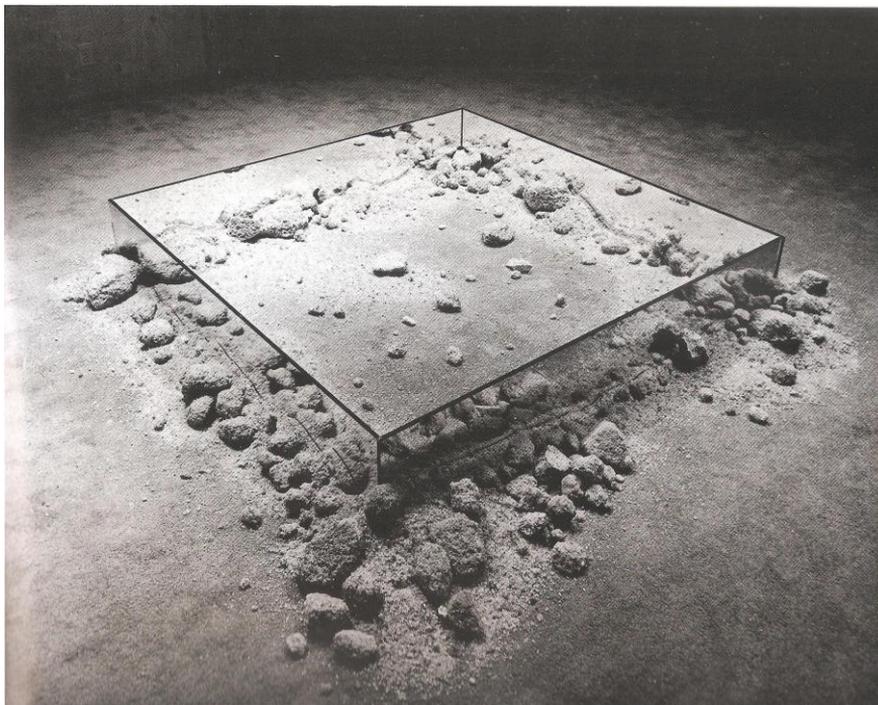
No pienso que podamos escapar de la primacía del rectángulo. Siempre vuelvo al rectángulo. Es aquí donde las cosas no presentan libertad alguna, como perspectivas ilimitadas o posibilidades infinitas. No hay salida, ni camino hacia la utopía, ni un gran más allá en el espacio de exposición. Es ahí donde veo algo inevitable –ir hacia los bordes, hacia lo que está roto, entrópico. Pero incluso esto tiene sus límites<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York, New York University Press, 1979, citado en Régis Durand, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 102-3.

<sup>110</sup> Smithson toma prestados estos modos de representación y presentación (entre los que se incluyen también los mapas) del modelo del museo de historia natural, donde constituyen la base de un sistema de clasificación y conocimiento particular acerca de lo real.

<sup>111</sup> *Ibíd.*, p. 103.



10. R. Smithson, *Sal, gema y cuadrado de espejo I*, 1969  
Nueva York, Galería John Weber

\*

Prestemos atención ahora a la obra de Snow titulada *De La*, de 1972, pues ahonda en lo que hemos estado exponiendo hasta este momento.

Partiendo de la máquina diseñada por Pierre Abbeoos para *La Region Central*, Snow presenta el artefacto no sólo como instrumento de registro y transmisión de imágenes sino también como un objeto cuya «objetualidad» adquirirá gran importancia, al constituirse como presencia física central en el espacio de la galería. En este trabajo se llevaron a cabo una serie de adaptaciones técnicas para que la cámara-artefacto de 16mm que había sido diseñada para facilitar un complejo movimiento en todas direcciones, pudiera utilizarse como un sistema de televisión de circuito cerrado que transmitiera imágenes a cuatro monitores, situados cada uno en una esquina del espacio y con las pantallas apuntando hacia la máquina situada en el centro, sobre un pedestal. Un juego de ejes sobre el

soporte permite múltiples tipos de movimientos aunque nunca registra el propio dispositivo. Objeto e instrumento implican al espectador en un proceso activo de percepción y registro.



11. M. Snow, *De La*, 1972  
Ottawa, National Gallery of Canada

I started to think of the machine as an object in itself as it was being built and to see that it was beautiful; (...) *De La* precisely has to do with seeing the machine make what you see... There's a really interesting separation between the maker of the images and the images... You can follow the movements that are made by the source of the images as well as the results of those movements on the four screens. Contrary to the film, it doesn't have anything to do with affecting a sense of fictional gravity... *De La* is sculptures and it's really important that you see how the machine moves (...) It is a kind of dialogue about perception... The T.V. image is magic: even though it is in real time; simultaneous, it is a ghost of the actual events which one is, in this case, part of. The machine that is orchestrating these ghost images is never seen in them: it belongs exclusively to

the “real” side of this equation. The sound is an essential part of the concreteness of the machine, if it were silent it would tend more towards a representation and also less “personality” as a unique Thing-in-the-world<sup>112</sup>.

La fascinación por el artefacto como objeto es equivalente a la fascinación que sintieron los artistas finiseculares cuando en las exposiciones universales se exponían los grandes inventos del momento, la locomotora, por ejemplo o cuando Duchamp, en 1912, en el *Salon de la locomotion aérienne* protagoniza la célebre anécdota junto a Constantin Brancusi: «La pintura ha muerto. ¿Quién haría algo mejor que esta hélice? Dime, ¿podrías hacer esto?»<sup>113</sup>. Con la eclosión de la comunicación de masas, las nuevas invenciones tecnológicas se convierten en objeto de análisis y, por lo general, en objeto de profundas críticas. Uno de los elementos más polémicos de esta industria mediática es la televisión que se populariza vertiginosamente y pasa a influir de manera decisiva y creciente en las formas de consumo y en los hábitos de lectura de las imágenes. Por esta razón, en esas mismas fechas muchos artistas se decidieron a analizar sus posibilidades, desde Richard Serra con *Television Delivers People* de 1973 o *Prisoner’s Dilemma* de 1974, hasta Bruce Nauman y sus instalaciones de circuito cerrado o Nam June Paik con sus videoinstalaciones. Por lo general, las obras que se centran en la televisión, bien sea como medio de producción de imágenes, o como objeto, aparato, cuyas características físicas adquieren un gran protagonismo, participan, en cierto modo, de un tono que oscila «entre la crítica social y una indiscutible iconoclasia»<sup>114</sup>. No obstante, suelen responder a un comentario u observación sobre la comercialización y la cultura de masas, o condenatorio, o bien de celebración, en el menor de los casos. La obra de Serra *Delivers People*, por ejemplo, utiliza el lenguaje –un texto que se desarrolla sobre la pantalla-, junto con la música, para hablar sobre las distintas naturalezas del vídeo y la televisión, y de porqué los artistas se encuentran en un dilema al tratar con las productoras de televisión. El texto comienza del siguiente modo:

---

<sup>112</sup> Michael Snow, “De La 1972”, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 81.

<sup>113</sup> Rosalind Krauss (ed.), *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 127.

<sup>114</sup> Arthur C. Danto, “TV and Video”, *The Madonna of the future. Essays in a pluralistic art world*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 162.

«El producto de la televisión, de la televisión comercial, es el público. La televisión entrega a la gente a un anunciante. En los Estados Unidos no existe tal cosa llamada medios de masas, salvo por lo que atañe a la televisión. Un medio de masas es aquel que puede entregar masas de gente. La televisión comercial entrega veinte millones de personas por minuto. En la emisión comercial el espectador paga por el privilegio de venderse a sí mismo. Es el consumidor quien es consumido. Eres el producto de la TV. Se te entrega a un anunciante, que es el cliente. Él es quien te consume. El espectador no es responsable de la programación. Eres el producto final. Eres el producto final entregado en masa al anunciante. Eres el producto de la TV»<sup>115</sup>. La obra se emitió por televisión dentro de una serie de mensajes anticomerciales.

Lo cierto es que los resultados hoy nos parecen a menudo decepcionantes o «anticuados» -en palabras del propio Serra- por no decir ingenuos, precisamente porque son obras que, pudiendo ser comprendidas dentro de nuestro horizonte de experiencias, se alejan de tal modo de nuestro actual ámbito de expectativas que no las consideramos ni críticas, o por lo menos que su carga crítica se ha perdido (que era su función principal), pues ya no es operativa para nosotros, ni digna de especial atención. Sin embargo, ejemplifican ciertas etapas de desarrollo de la sensibilidad de una época. En este caso, la obra puede tener una validez limitada a la contingencia del momento preciso en que estas reflexiones son formuladas. Las contemplamos, por tanto, como la constatación valorativa de una concepción del mundo.

De igual modo que los medios digitales están transformando y construyendo nuestra realidad de una manera que todavía no ha alcanzado su plenitud y con ellos las representaciones o presentaciones que las artes elaboran, en los años sesenta el impacto de la televisión y tecnologías como el vídeo -que surgirá a finales de los sesenta con el portapak- suponen también un desafío cognitivo y perceptivo que el arte no puede eludir<sup>116</sup>. Utilizando el propio

---

<sup>115</sup> Richard Serra, “Las películas de Richard Serra: una conversación. Annette Michelson, Richard Serra y Clara Weyergraf”, *Richard Serra. Escritos y entrevistas. 1972-2008*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2010, p. 73. Texto publicado originariamente en *October*, Vol. 10, (otoño 1979), pp. 69-164.

<sup>116</sup> A mediados de los ochenta, sólo una década después de que el vídeo estuviera disponible para su uso privado ya había sesenta millones de unidades en todo el

medio sobre el que reflexionan, también se distancian críticamente sobre el mismo y dejan al descubierto los modos de percepción y producción de imágenes dominantes.

### *1.2.6 Palabra e imagen*

A partir de los años setenta Snow realiza una serie de obras en las que introduce y confronta el lenguaje natural y la imagen.

Una de esas obras es *Side Seat Paintings Slides Sound Film*, de 1970 (16mm, color, sonido, 20 min.). Se trata de un filme de diapositivas proyectadas, de pinturas del propio Snow (realizadas entre 1955 y 1965) acompañadas de un comentario retrospectivo y de una ficha técnica –fecha media, talla...-. La obra surge como consecuencia de una retrospectiva de su trabajo que se lleva a cabo en la Art Gallery de Ontario en 1969. Para la ocasión Snow revisa su trabajo y crea, por una parte, el catálogo de la exposición concebido como un libro de artista y, por otra, este filme. El filme plantea la transformación de un medio convencional –en este caso la pintura-, en otros medios evocados en el título. Un intento de entretejer diversos niveles de presentación y representación.

El punto de vista de la cámara y por tanto del espectador es extremadamente oblicuo con respecto a la proyección mostrada de las pinturas, forzando al espectador a ver un paralelogramo, una imagen distorsionada. Esta distorsión se incrementa mediante otra – un hundimiento gradual, lento, del sonido, que recibimos más y más bajo, y un gradual oscurecimiento de la imagen hasta que la pantalla se funde en negro. La voz, posteriormente, y de forma gradual se acelera, hasta convertirse en una abstracción cómica a medida que la imagen se ilumina y se hace más brillante. Uno realmente nunca ve las pinturas de forma satisfactoria.

Las imágenes que aparecen en la pantalla corresponden a proyecciones fijas, no a una grabación directa sobre la pintura real. El cometido del autor, en definitiva, sería el de mostrar y confrontar diversos niveles y medios de representación visual y verbal. Debido a que las imágenes se muestran desde un ángulo que no permite su completa visualización, supone una restricción que no es colmada ni

---

mundo. Noël Carroll, *Una filosofía del arte masas*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2002, p. 18.

verdaderamente suplantada por la explicación verbal, que por su parte también sufre distorsiones. Las expectativas iniciales son de nuevo frustradas en ambos aspectos.

*A Casing Shelves* de 1970, (35 mm, color, 45 min.), es un filme que combina una proyección fija, una diapositiva proyectada de una serie de objetos depositados en una estantería, con la narración del artista sobre alguno de esos objetos. Objetos, algunos de ellos encontrados, casi todos utilizados para alguna de sus obras anteriores, incluso hay una pala de nieve que nos recuerda el ready-made de Duchamp. La imagen fija es presentada en la continuidad temporal del filme como una imagen estática y es la pista de sonido la que induce a llevar a cabo un movimiento de visualización sobre la imagen detenida, de tal manera que Snow se interroga sobre cómo la descripción verbal puede transformar o conducir la percepción. «Una de las cosas que quería hacer era convertir el movimiento en un efecto del sonido»<sup>117</sup>. Es otro ejemplo más de una imagen dentro de una imagen y por tanto, la posibilidad de varios sistemas de representación dentro del mismo marco. Encarna, de este modo, la paradoja de un tiempo exento de movimiento, como sucedía también en obras anteriormente analizadas, como *One second in Montreal*.

En 1973, en la apertura de su exhibición *Boucherville, Montréal, Toronto, London 1973*, en la National Gallery de Canadá, Snow presentó o mejor sería decir interpretó una alocución que había grabado previamente, de tal modo que el acto consistía en sincronizar sus labios con su voz. El texto comenzaba diciendo: «At present I am sitting, naturally enough, in some other place writing what I am now reading to you here. The other voice you hear is not the voice you might have heard then. I generally write, even speeches, silently. I make no actual vocal sounds as I am now, but I write by hand, as I am now, or by typewriter, as I often do, in each case listening to my inner voice dictating, correcting, arranging what I hope this is now and will be –a relatively coherent

---

<sup>117</sup> Eugeni Bonet, “Notas sobre tres films de Michael Snow”, *Visual: Publicació de Film Video Informació* 2, 1978, pp. 28-34.

arrangement of words. (...)»<sup>118</sup>. En este caso el hecho de la propia enunciación tiene tanta importancia como el contenido proposicional. El carácter autorreferencial pone de manifiesto la relevancia especial del propio lenguaje y su uso, y no tanto la referencia a un mundo exterior. Aludiendo a las diferentes temporalidades que entran en juego, el momento de la escritura en solitario, la grabación de la alocución y el momento presente de la interpretación, Snow se centra en la convencionalidad de la propia comunicación. Una tendencia que se va a agudizar en las siguientes obras.

Ante la reducción de su trabajo, por parte sobre todo de teóricos y cineastas europeos como Wollen o Peter Gidal, a una lectura materialista-estructural o puramente formalista, Snow reaccionó con esta serie de trabajos en los que utiliza el lenguaje natural y el sonido como reflexión sobre la convencionalidad del signo, de la imagen y del objeto artístico en cuestión. Como hemos visto hasta ahora, la introducción del lenguaje en sus filmes nada tiene que ver con las reglas de narración de la cinematografía convencional, instauradas a imagen de la operación literaria. No existe la posibilidad de una pretendida naturalidad –aunque esa supuesta naturalidad está, evidentemente, sujeta a una serie de convenciones y reglas por todos compartidas y que se vuelven invisibles- entre imagen y habla o sonido. Lo que se pone de manifiesto es el carácter convencional de todos los elementos del proceso artístico, centrándose en la consideración misma del lenguaje o la obra como proceso lingüístico.

Su obra no trata de ampliar los límites de lo que pueda decirse, (no trata de crear mundos a través del lenguaje, ni de expresar experiencias del mundo), más bien permanece en ellos, señalándolos y señalando los convencionalismos de cada uno de los elementos de la comunicación artística. Estas obras no tienen carácter simbólico ni alegórico. Es decir, no hay un interés por la obra como representación de algo exterior sino de un interés de la obra como realización de algo a través del lenguaje. Así pues, el objetivo no es crear ilusión a través de la representación lingüística, sino presentar mediante el lenguaje. En este aspecto se problematiza

---

<sup>118</sup> Michel Snow, “Boucherville, Montréal, Toronto, London 1973”, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 92.

la intención de complementariedad entre imagen visual y lenguaje verbal, mediante su desconexión o disociación. Pero veamos quizás el ejemplo más claro.

*Notes for Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen, 1974.* Snow describe esta obra como una «talking picture» que indaga en las implicaciones de esa descripción, es decir, en las relaciones entre imagen y sonido, entre imagen y habla. La obra consta de veinticinco secuencias con sonido, cada una separada de las otras por veintisiete composiciones de color. No existe conexión narrativa entre las secuencias, cuya duración varía desde los cuatro minutos a los cincuenta y cinco que dura la más larga. Cada una de las partes difiere marcadamente en estilo visual, en su uso del sonido y en la relación entre sonido e imagen. Como las obras anteriores de Snow, no tiene temática aparente, no hay una pretensión de construir una narración inteligible y totalizadora que integre todas las partes en una. Las suyas son imágenes que hablan, pero no dicen demasiado. La parcelación de cada secuencia simula un espacio limitado más allá del cual no hay nada; las voces no remiten a una realidad extralingüística, es decir, a un espacio irremisiblemente ausente de la materialidad del signo y del que el lenguaje es el intermediario simbólico.

En este sentido la obra se integra en toda una corriente de análisis de interconexión semiótica propia de este momento, que trataría de reescribir los límites de la especificidad de cada sistema, revelándose como un ámbito conflictivo en donde la interacción de códigos –visuales y verbales– no siempre se resuelve convincentemente. En este momento el proceso creativo, también en las artes visuales y por su puesto en el cine, se ve con frecuencia sometido a un tamiz racionalizador que para muchos especialistas es indiscernible de la verbalización. De ahí por ejemplo los análisis semióticos de Metz y su intento de deducir si el film puede ser definido o no como una *lengua* con sus propias convenciones<sup>119</sup>.

En cualquier caso, como explica Eco, el film ya no aparece como «una milagrosa transcripción de la realidad»<sup>120</sup>, estamos ante un círculo determinante de códigos con sus respectivos sistemas de convenciones. El código fílmico, entendido al modo de Eco como

---

<sup>119</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1994, p. 237.

<sup>120</sup> *Ibíd.*, p. 241.

diferente al código cinematográfico<sup>121</sup>, es más complejo puesto que no articula solamente códigos verbales y sonoros, sino que asume incluso los códigos icónicos, iconográficos, perceptivos, tonales y de transmisión y también los distintos códigos narrativos, las llamadas «gramáticas»<sup>122</sup> del montaje y todo un aparato retórico. La obra de Snow evidencia todos estos códigos, desde la articulación del sonido y la palabra, la *cinésica* que se propone codificar los gestos humanos como unidades de significado organizables en sistemas, la *prosémica* (que estudia el significado de las distancias entre los que hablan), los colores, de tal modo que el resultado es inverosímil e inteligible en ocasiones. Los signos no se refieren a algo situado más allá de sí mismos, por lo tanto el perfil rectangular de la pantalla es el verdadero contexto de sus «talking picture».

De nuevo los ecos del lenguaje, la representación, la imagen y el sonido como entidades independientes. Es curioso porque la obra se conoce más por las notas de lo que se considera el guión, por llamarle de alguna manera, que no tanto por su proyección, que dura cuatro horas y media. Una selección de esas notas, sugerida por Annette Michelson -que participó en el proyecto junto a Jonas Mekas-, se publicó en la revista *October* en 1977.

En una mesa redonda organizada por el Edinburgh Film Festival en 1979, titulada “Language and the Avant-garde”, Snow expone la importancia que adquiere el lenguaje con respecto a esta obra.

I tried to use language in its speech form. (...) This has subtle connections with another basic –that language is social par excellence, that we who speak a common language all share in a kind of unifying loop. Even silent thought is social. New meanings come partly from the constant rearrangement of the same words, though it could also be said that we already know what can be said if we know the language. Words exist as individual entities that

---

<sup>121</sup> Eco distingue el código fílmico del código cinematográfico, en el sentido de que este último codifica la reproductibilidad de la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto que el primero codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 236.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 247.

can be arranged in seemingly infinite numbers of sequences. Individual entities exist as word that seemingly can be arranged in infinite sequences of numbers. I decided to model the form of my work, a sound film, a talking picture, on forms in and speech, on the units of speech so that a visual unit could be the number of frames it took to say a syllable, a word, a phrase or a sentence. Another model was sound quality: sibilance, consonant or percussive sound, etc. When recorded, these qualities become material that is manipulable, and electronic qualities and possibilities of rearrangement arrive<sup>123</sup>.

Por lo tanto el lenguaje es experimentado en un diálogo entre el habla registrada con sus propias limitaciones, los sonidos de diferente naturaleza (a veces se trata de sonidos fisiológicos, orgánicos, naturales y otras veces de una trama que responde a un lenguaje articulado), la imagen, mediante acuerdos y modulaciones de los diferentes códigos. Trabaja con diferentes tipos de escalas de inteligibilidad que aunque dispersas, a través del film, conceptualmente comienza desde un área común de escucha donde entendemos lo que se dice con muy pocas o ninguna noticia de las cualidades singulares del sonido de la voz. Estos aspectos se van diluyendo hasta que comenzamos a no comprender cuando, por ejemplo, el sonido es demasiado bajo, cuando el que habla tiene un acento, regional o extranjero, o un defecto del habla como tartamudeo, cuando el sonido es interrumpido o desconectado por un sonido más fuerte, o distorsionado electrónicamente hasta que es asumido como abstracción. Cuando uno se aleja de lo inteligible, puede haber diferentes fases de esfuerzo por entender. La experiencia del film implica la oscilación dentro y fuera de esta clase de atención.

De este modo, la autorreferencial de la producción de Snow pasa de ser meramente visual para hacerse también discursiva, acercándose de este modo al arte conceptual<sup>124</sup>, como se verá también en la

---

<sup>123</sup> Michel Snow, "Notes for Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen, 1974", *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 97.

<sup>124</sup> «Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si se las contempla en su contexto –en tanto que arte- no proporcionan información acerca de ningún hecho». Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", *The Making of Meaning*, p. 155, citado en Benjamin Buchloh, "El arte conceptual de 1962 a 1969: De la estética

siguiente obra *So is this*. El intento de comunicación verbal entra en confrontación con lo visual, restringiendo la extensión y la intensidad de la conceptualización de la función sígnica, por lo que el resultado es insatisfactorio en lo que respecta a su capacidad de representación, a la capacidad de la que dispone cada sistema, bien sea la imagen, bien sea el lenguaje, para proyectarse más allá de la materialidad sensible que los condiciona. Snow enfatiza el carácter autónomo de cada uno de los elementos de la obra, la representación auditiva muestra constantemente su independencia respecto de la representación visual. En algunas partes sonido e imagen cooperan para generar un realismo audiovisual, en otros momentos se transforma en un sonido en off e independiente de la imagen. Se producen también distorsiones temporales en el rango de relaciones entre sonido e imagen, de tal modo que a veces el sonido, como puede ser la descripción de una acción que estamos visualizando, está sincronizado con la imagen pero en otro momento la precede, adelantándose a ella o bien todo lo contrario. La estructura segmentada del filme trata de ofrecer una analogía a la estructura del lenguaje, a la concatenación de palabras y espacios vacíos que conforma una proposición.

En lo que concierne a la práctica comunicativa, podríamos recordar aquí las premisas de Austin, según las cuales todo acto lingüístico tiene un componente locutivo, uno ilocutivo y otro perlocutivo<sup>125</sup>. Según el primero, cuando hablamos «decimos algo», «esto incluye la emisión de ciertos ruidos, la de ciertas palabras en una determinada construcción y con un cierto “significado”»<sup>126</sup>. Según el segundo, cada vez que usamos el lenguaje hacemos algo, es decir, llevamos a cabo «un acto al decir algo, como cosa diferente de realizar el acto de decir algo»<sup>127</sup>; y según el tercero, cuando usamos el lenguaje producimos una reacción en el receptor, al hablar realizamos un acto perlocutivo: «los que producimos o logramos

---

de la administración a la crítica de las instituciones”, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004, p. 185.

<sup>125</sup> J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982. Austin se centra principalmente en el uso convencional del habla, considerando el lenguaje literario como parasitario de él, aunque no en sentido peyorativo, sino porque en la literatura permanecen en suspenso las condiciones habituales de la referencia a la realidad.

<sup>126</sup> *Ibíd.*, p. 138.

<sup>127</sup> *Ibíd.*, p. 144.

porque decimos algo»<sup>128</sup>. Como hemos visto tanto en esta obra como en su presentación en la National Gallery de Canadá y como veremos en alguna obra posterior, su intención es reafirmar y potenciar explícitamente los aspectos ilocutivos y perlocutivos de su actuación. En este sentido su interés es compartido por buena parte de obras contemporáneas, como las de Nauman, Kosuth, Holzer, por ejemplo, en las que los aspectos ilocutivos sobre todo, pero también los perlocutivos pasan a primer plano. Evidentemente los tres actos están siempre presentes en toda comunicación pero la diferencia está en el énfasis que se pone en unos aspectos con respecto a los otros.

En esta obra Snow pasa, en ocasiones, de los aspectos ilocutivos, a lo que Austin denomina acto fonético<sup>129</sup>, que consiste en la emisión de meros ruidos, o bien al acto «fático», consistente en «la emisión de ciertos términos o palabras, es decir, ruidos de ciertos tipos, pertenecientes a un vocabulario»<sup>130</sup> y una gramática y entonación determinadas. Ambos actos forman parte, para Austin, de los aspectos locutivos junto con el acto «rético», que consiste en «usar esos términos con un cierto sentido y referencia, más o menos definidos», sin embargo en esta obra el acto rético adquiere menor importancia. Por tanto, se reafirma el hecho de que cuando escuchamos hablar, los objetos sensitivos inmediatos que percibimos son ciertos sonidos, no tanto palabras, en donde las palabras son, intrínsecamente, algo significativo. No obstante, lo que parece perseguir en estos casos es el caso hipotético en que las propiedades auditivas puedan fijarse de un modo completamente indiferente al sentido, lo cual resulta más aceptable si recurrimos a un idioma que no comprendemos<sup>131</sup>. Sin embargo, en el caso en que no sea así, parece como si necesitáramos, para apreciar la obra, saber que el sentido ha sido sacrificado y en eso radica parte de su significación, que va más allá del sentido y referencia, más o menos definido, de cada término.

Los juegos de palabras, los sonidos aislados, risas, el procedimiento de enfrentar varias palabras que suenan de forma semejante pero cuyo sentido es diferente como «for/four/fore», y que sin un oído

---

<sup>128</sup> *Ibíd.*, p. 153.

<sup>129</sup> *Ibíd.*, p. 139.

<sup>130</sup> *Ibíd.*, p. 139.

<sup>131</sup> Richard Wollheim, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 70-3.

educado es casi imposible discernir, la desconexión entre imagen y sonido, la asincronía, todos ellos provocan efectos muchas veces de aturdimiento, de confusión, que impone una recepción forzada, interrumpida, delimitada. La sonoridad de las palabras más que su sentido adquiere gran importancia. Palabras dichas al revés, el énfasis en la pronunciación, la inflexión y la entonación adquieren un gran protagonismo junto a la gestualidad que acompaña al habla, teatralizando la obra. De hecho a veces utiliza recursos para sugerir un discurso indirecto como puede ser «cita» o «fin de la cita» o recursos como la entonación para sugerir que lo que estamos escuchando está siendo leído, que deriva de un guión o texto escrito, de tal modo que la propia actuación o performance es crucial para reducir el discurso a puro sonido y gesto. Esta apariencia teatral se potencia por la presencia de «actores» no profesionales, entre ellos, Jonas Mekas, Annette Michelson, Adams Sitney, Nam June Paik, pero también porque no se oculta el andamiaje que constituye una filmación, focos, guión, la posición de la cámara.

Es preciso señalar la tendencia a lo impersonal y lo abstracto del lenguaje, que evidencia una pérdida de contacto con la realidad. La capacidad de interpretación de la obra es bastante limitada. La actitud analítica y la reflexión sobre la propia obra son el centro de la actividad, subrayando la distancia que permite el espacio crítico, aunque parezca exhortar a un espectador ingenuo. Lo importante de los actos de habla, de las situaciones básicas de comunicación, en las que el contenido proposicional realmente no tiene ningún interés, es poner de manifiesto la convencionalidad de la situación comunicativa, de su propia estructura. Es decir, que es el propio acto comunicativo o incluso de incomunicación (como defectos en el habla, sonidos que se distorsionan hasta resultar incomprensibles), lo que constituye el contenido de la obra, no lo que se dice. De hecho en la sección siete titulada «Airplane», se oye la voz en off de Snow diciendo: «I may be putting words in your mouth but...»<sup>132</sup>. El resultado es bastante árido, y más teniendo en cuenta la duración del filme.

---

<sup>132</sup> Michael Snow, *Presence and Absence: The Films of Michael Snow 1956-1991*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Alfred A. Knopf Canada, 1995, p. 153.

A pesar de la referencia a Diderot en el título del filme, no hay una pretensión literaria en la obra ni un intento de ilustrar el texto. Entonces, a qué responde esta alusión. Hay quien defiende la hipótesis de que la forma segmentada de la obra responde a una concepción enciclopédica de la estructura del filme en la que se trataría de mostrar todas las relaciones posibles entre el sonido y la imagen. Esa es la consideración de Bruce Elder<sup>133</sup>. A mi modo de ver, aun suponiendo que la intención de Snow fuera esa, la explicación no es válida ni satisfactoria, pues el espectador no llega a apreciar esta intención. Es decir, que no existe una adecuación entre la intención constructiva de la obra y el resultado que el espectador llega a experimentar. Es verdad que en algunas partes del filme se hace referencia a la biografía de Rameau y se puede escuchar algún fragmento de sus composiciones pero creo que se podría vislumbrar en la adopción del título cierta arrogancia por parte de Snow o quizás una necesidad de dotar de empaque a una obra que por sí sola no tiene mayor relevancia. Sea como fuere, el uso del lenguaje que hace Snow nada tiene que ver con el texto dialogado, claro y preciso de «una obra cargada de contenidos de pensamiento»<sup>134</sup>, como es la de Diderot.

Si en algo se relaciona con la obra de Diderot quizá sea para confirmar el lado «*harapiento*, consumido, exhausto y estridente», que encarna en un principio el sobrino de Rameau, el bufón, el imitador, el payaso<sup>135</sup>.

### 1.2.6.1 *El círculo regresivo. De Kooning/Snow/Nauman*

La obra de Snow confirma el lado ininteligible, el de los fragmentos, las ideas deshilachadas, el estruendo, el murmullo, el balbuceo, es decir, el «discurso de la sinrazón y del absurdo que anul(a) y tritur(a) el discurso de la razón y el sentido»<sup>136</sup>. En esto no

---

<sup>133</sup> Bruce Elder, *Presence and Absence: The Films of Michael Snow 1956-1991*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Alfred A. Knopf Canada, 1995, p. 148.

<sup>134</sup> Félix de Azúa, “Una vida en cuatro géneros. El ensayo para la formación de masas”, (Ciclo de conferencias *El autor y su obra*), Santander, UIMP, 2009.

<sup>135</sup> Félix de Azúa, “El sobrino de Rameau: Introducción”, *El aprendizaje de la decepción*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 128; Denis Diderot, *El sobrino de Rameau*, Barcelona, Norma, 2008; Bernard Williams, “*Diderot* y El sobrino de Rameau”, Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 183-200.

<sup>136</sup> Félix de Azúa, *op. cit.*, p. 128.

estará solo, otros artistas como Bruce Nauman o el propio De Kooning adoptaron una tendencia a experimentar con impulsos regresivos. En el caso de De Kooning, como claramente ha expuesto Wollheim, el recurso empleado «para garantizar de manera más inmediata y más visceral, la corporeidad», -se refiere sobre todo a las imágenes de su última época- «es la proliferación de la textura»<sup>137</sup>. De Kooning incorpora y amplía su pintura con «objetos de sentidos distintos a la vista»<sup>138</sup>, potenciando de ese modo los demás sentidos, incluido el tacto, la sensación de movimiento de los miembros, sensaciones que Wollheim califica como las más fundamentales y primarias de nuestro repertorio.

Son esas sensaciones que nos dan el primer acceso al mundo externo, y las que al repetirse nos ligan para siempre a las formas elementales del placer en el que nos iniciaron. Tanto por servir de base al conocimiento como por contribuir a formar el deseo humano, se revelan como básicas. Así pues, De Kooning atiborra sus imágenes con las experiencias infantiles de chupar, tocar, morder, excretar, agarrar, husmear, oler, tragar, hacer gárgaras, acariciar, mojar. Como se habrá notado, estas experiencias abarcan todo tipo de modalidades sensoriales, unas veces fundiéndolas, otras subdividiéndolas: en casi todos los casos combinan sensaciones sensoriales con sensaciones de actividad. Y estas imágenes [...] Nos recuerdan que, en su primera aparición, estas experiencias supusieron invariablemente una amenaza. Cargadas de excitación, amenazaron con dar al traste con las frágiles barreras de la mente que las contenían, y con anegar al inmaduro y precario yo<sup>139</sup>.

Curiosamente Snow incorpora, a través del sonido, experiencias como la risa, hacer gárgaras, excretar, combinando estos sonidos fisiológicos, orgánicos, con el lenguaje articulado y sus convenciones. Pero también emplea otros recursos como la reafirmación de la textura, explotando la materialidad de la película fotográfica, como en *Press*, analizada anteriormente. A través de la proliferación de los rasguños, las burbujas producidas por los ácidos

---

<sup>137</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 408.

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 410.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 411.

corrosivos del revelado, las veladuras de la imagen, o bien ya sea fomentando la organización frontal de la imagen con la sensación de aplastamiento de los objetos reproducidos, se potencia el sentido táctil de la obra al concebir la imagen –metafóricamente– como una caja o contenedor, como sucede en la serie fotográfica *Digest* (1970).

En el caso de Nauman, sus obras muchas veces delimitan una «situación comunicativa»<sup>140</sup> y el interés se centra en el análisis de ese comportamiento condicionado. El artista profiere órdenes, imperativos e incluso llega hasta el punto de insultar al espectador, como sucede en la obra *Poned atención, hijos de puta, poned atención*. Ante semejantes expresiones el espectador ve coartada su libertad, y por tanto, delimitada y dirigida su experiencia interpretativa. En este sentido, Carreño subraya la diferencia importante entre «una respuesta condicionada a un estímulo», como pueda ser la respuesta en un experimento de aprendizaje con ratas, *Desamparo aprendido en ratas* (1988), «y la respuesta interpretativa»<sup>141</sup>, que es la respuesta realmente necesaria, una respuesta consciente por parte del espectador que consiste en entender la obra y su carácter de mandato, se obedezca o no la orden recibida<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> F. P. Carreño, “Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras”, *La Balsa de la Medusa*, 32, 1994, p. 40.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 42.

<sup>142</sup> Arthur Danto ha expresado su disconformidad con los juegos de lenguaje experimentados por Nauman, en muchas ocasiones soeces y agresivos, aludiendo para ello a la definición que Wittgenstein expone en sus *Investigaciones filosóficas* sobre los «juegos de lenguaje» como formas primitivas del lenguaje que corresponderían con formas elementales de vida. Siguiendo a Wittgenstein, estos juegos «are the forms of language with which a child begins to make use of words». Para Danto, la obra de Nauman requiere del espectador una respuesta activa, una participación que va más allá de su apreciación como una obra de arte, sobre todo en aquellas piezas como “*Read this sentence!*” o “*Pay attention...*” en las que leer la oración implica *ipso facto* haber satisfecho de forma obediente la condición que establece, convirtiéndose en una orden insoslayable. Lo absurdo y trivial, según Danto, es que aquello a lo que prestamos atención es a la propia orden y a nada más, pues no se relaciona con ninguna referencia externa. Arthur C. Danto, “Bruce Nauman”, en Robert C. Morgan (ed.), *Bruce Nauman*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 2002, pp. 146-154. Sin embargo, para F. P. Carreño el espectador puede optar por no participar, es incluso prescindible, en el sentido en que la acción obediente del espectador no es necesaria para su comprensión. Lo importante es la respuesta interpretativa ante determinadas situaciones comunicativas y su comprensibilidad. Según su tesis,

La gran diferencia, sin embargo, entre De Kooning y las propuestas de Snow o Nauman es que la corporeidad, tal y como la concibe De Kooning en palabras de Wollheim, corresponde al «lugar supremo de la sensación»<sup>143</sup> y de la emoción y por lo tanto requiere de «intimidad» para producir el efecto deseado. Al igual que Rothko reclama intimidad para contemplar sus pinturas de gran formato o como los filmes de Brakhage, aspiran a conformar una visión pre-lingüística e inmediata de sensaciones. Algo que no sucede en las propuestas de Snow y Nauman, más centradas en un ente social, sujeto a la convencionalidad de la situación comunicativa, y donde la línea entre lo privado y lo público es mucho más difusa y conflictiva. De ahí la importancia que el lenguaje adquiere en sus obras. Además, el empleo de medios como las luces de neón, el vídeo o las instalaciones, en las que el sonido inunda el espacio expositivo compartido, anula toda posible experiencia de intimidad. Su concepción del cuerpo, algo más avanzada que la de De Kooning, es, en todo caso, «el lugar privilegiado de la percepción»<sup>144</sup> y de la comunicación.

### 1.2.6.2 *El texto como imagen*

Consideremos ahora una obra posterior de 1982, *So is this* (16mm, color, sin sonido y de 43 min.). Se trata de una película realizada en un periodo en el que el arte conceptual ya empezaba a ser cuestionado, después de desplegar plenamente sus tentáculos y dominar el panorama artístico. Por otro lado, la atracción de la crítica cinematográfica por los aspectos textuales del medio y por las aproximaciones semióticas al cine queda también patente en esta obra de Snow, que se inserta en el debate contemporáneo acerca de la consideración del cine como lenguaje y del papel de la teoría y sus abusos. En el planteamiento de la obra no deja de haber una alusión irónica a todas estas cuestiones.

---

Nauman no buscaría ni la identificación ni una reacción inmediata por parte del espectador sino una actitud reflexiva y distanciada provocada por la propia ironía inherente a las obras.

<sup>143</sup> Richard Wollheim, *op. cit.*, p. 413.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 413.

A silent film of 45 minutes consisting of single words of this “script” or “score” placed on the screen one by one, one after another, for specific lengths of time... Several different strategies were employed on timing words/passages of the film. Image quality changes too, and the situation of an audience reading a film is a special one, not to be duplicated by reading this<sup>145</sup>.

El filme se compone de una sucesión de imágenes de palabras, que van apareciendo de forma aislada, una tras otra en la pantalla, sin sonido. Las palabras, que forman parte de un texto articulado pero que a nosotros se nos muestran de forma aislada, tienen un tiempo de exposición y disposición en la pantalla variable, de tal modo que encontramos palabras que aparecen brevemente como *ass*, *tits* o *cock*, cuya aparición es casi imperceptible (como si respondieran a imágenes subliminales), hasta palabras que se mantienen un minuto en pantalla. La experiencia de lectura queda, por tanto, entorpecida por la experiencia de la palabra como imagen. La técnica no parece estar vinculada de forma esencial al mensaje, más bien todo lo contrario.

De nuevo la experiencia del espectador está condicionada y sujeta a la intencionalidad del autor, resultando incluso frustrante ante la imposibilidad de establecer una lectura satisfactoria. El texto, de contenido autorreferencial, no alude a ningún tipo de narración ni alusión externa a sí misma sino que la autoconstitución de las proposiciones implica una negación de toda referencia exterior. «This, as they say, is the signifier» o, por ejemplo, «some of the more cultivated members of the audience may regret the lack of indepth semiological analysis in this film», son algunas de las frases que componen el texto que aparece en pantalla.

Las palabras se muestran en su mismidad, sin referencia externa alguna, como si pudieran sustentar la obra por sí mismas, sin más apoyatura. Pero es justamente la ausencia de una historia la que hace del filme un ejercicio decorativo y repetitivo, reducido a la mínima expresión de la expresión. Un dispositivo redundante, una vez más. En esta obra sí podríamos afirmar con seguridad y sin miedo a equivocarnos que la imagen es texto, lenguaje, planteando

---

<sup>145</sup> Michel Snow, “*So is this*, 1982”, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 209-10.

la fusión entre lo verbal y lo visual, o más bien la sustitución de lo visual por lo verbal.

### 1.2.7 Acertijos visuales

A medida que nos acercamos a obras más recientes vemos una sucesiva deriva de lo que Nicolas Bourriaud define como «mundo-superficie», el de *La Region Central*, por ejemplo, a una concepción del filme como «planeta plató»<sup>146</sup>, donde la sucesión de escenas y de decorados a habitar es una constante, con decorados de cartón piedra inestables que parece que vayan a venirse abajo en cualquier momento. Considérese un filme como *Present* (1981), por ejemplo, en el que en partes del filme el set de rodaje muestra el interior de un apartamento cuyo espacio es registrado por la cámara que permanece fija mientras lo que se mueve es el propio decorado en un movimiento de precaria estabilidad<sup>147</sup>; o *SSHTOORRTY* (2005), en la que varias temporalidades fluctúan simultáneamente debido a la yuxtaposición de imágenes; o bien *Corpus Callosum* (2002), en la que la experimentación con CGI (computer-generated imagery) le permite el moldeamiento y distorsión de la imagen jugando con las convenciones de la comedia. Un «teatro de incesantes metamorfosis»<sup>148</sup> con gags ridículos e incluso regresivos. De hecho, se intensifica la experimentación sobre la maleabilidad de la imagen y la metamorfosis de las figuras a través de la modificación digital, lo cual conduce a una mayor sensación de irrealidad gracias al alargamiento, vibración, contorsión, temblor de la imagen y los cuerpos, sometidos a estas presiones externas. El espectador se enfrenta a la inestabilidad perceptiva de las figuras, que sufren deformaciones, se alargan, se encogen, se solapan, o incluso sería

---

<sup>146</sup> Nicolas Bourriaud, “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”, *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 29.

<sup>147</sup> La suspensión de la lógica que invocan estos filmes, con acciones absurdas y decorados artificiales que se tambalean con el movimiento de los personajes, o del propio decorado provocando una sensación de destrucción inminente, ha suscitado comparaciones con los filmes de Keaton o el llamado «cine de atracciones». Véase Erik Bullo, “Keaton and Snow”, *October* 114, (Fall 2005), pp. 17-28; Malcolm Turvey, “The Child in the Machine: On the Use of CGI in Michael Snow’s *Corpus Callosum*”, *October* 114, (Fall 2005), pp. 29-42.

<sup>148</sup> Erik Bullo, “Keaton and Snow”, *op. cit.*, p. 25.

mejor afirmar, siguiendo a Calabrese, que lo que se representa es la propia inestabilidad<sup>149</sup>. Por no hablar de obras en las que se utiliza la holografía como exploración creativa de una técnica que parecía plantear nuevas cuestiones sobre la visión y la representación, aunque, bien es cierto que su tiempo de vida como medio de experimentación artística no se prolongaría demasiado, lo cual dice mucho de la voraz obsolescencia de ciertos medios. Con la holografía «la irrealidad absoluta se ofrece como presencia real»<sup>150</sup>. Como explica Eco, el *signo* o la imagen icónica aspira a ser la cosa y a abolir la diferencia con lo real, como «mecanismo de sustitución», aunque el exceso, en este caso, señala su propia ficción y artificio, restándole naturalidad<sup>151</sup>. Estas obras suscitan nuestra conciencia de la profundidad pero es preciso señalar que, aunque el reconocimiento de la figura representada responda a los mismos principios que el de los cuerpos en el espacio, la imagen icónica se toma como representación de algo, «aquello que está en lugar de algo para alguien»<sup>152</sup>. El espectador no se engaña acerca del carácter «real» o «ficticio» de lo que se le da a ver, algo que sí sucede en algunos de los ejemplos que expone Eco. Sabemos que se trata de una holografía de, una proyección de, una fotografía de. Y es que no es el mismo proceso el reconocimiento de objetos físicos que el de objetos figurados<sup>153</sup>.

---

<sup>149</sup> Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 122.

<sup>150</sup> Umberto Eco, “Viaje a la hiperrealidad”, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 16. Eco hace referencia, principalmente, a la reconstrucción a escala natural de interiores como el Oval Room de Johnson, los museos de cera o la reconstrucción de piezas arqueológicas que se funden con el objeto original, de manera que la confusión no permite considerar la ficción como tal. Como consecuencia, Eco considera las implicaciones ideológicas que este gusto por la hiperrealidad pueda tener, al sumergir e identificar al espectador con una atmósfera determinada. Dicho en palabras de Hal Foster, «de hecho, como con el pop, es difícil imaginar el hiperrealismo sin las marañas de líneas y las superficies pulidas del espectáculo capitalista». Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 146.

<sup>151</sup> A menudo la reproducción minuciosa y precisa de detalles produce un grado elevado de extrañamiento más que una sensación de naturalidad, de ahí que el surrealismo conserve una sutil relación con el hiperrealismo, explotando alguna de sus estrategias. Cfr. Hal Foster, *op. cit.*, p. 148.

<sup>152</sup> F. Pérez Carreño, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988, p. 12.

<sup>153</sup> Sobre esta distinción, cfr. E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998. Gombrich

Lo cierto es que en su elaboración de la ilusión, el hiperrealismo conduce al espectador a deleitarse en sus superficies de un modo, según Foster, casi esquizofrénico<sup>154</sup>, puesto que el carácter icónico es exagerado al máximo, agudizando, de ese modo, el carácter artificial de la representación. Y es que con frecuencia, en las artes visuales, el hiperrealismo acaba siendo un irrealismo o no-realismo que relega el principio de verosimilitud; principio que implica cierto grado de generalización, abstracción y universalización de sus rasgos.

Las instalaciones de imágenes y proyecciones de todo tipo también son una constante, con paneles que funcionan como membranas que se superponen, jugando con la dilación y compresión temporal, dando lugar a imágenes borrosas y solapadas de un aparente volumen virtual que potencia el ilusionismo que en otras ocasiones parece combatir. Un ejemplo de ello es *Imposition* (1976), obra en la que superpone diferentes capas temporales de la misma imagen en un mismo plano, disturbando la percepción temporal y espacial del espectador, no sólo por el efecto que produce la imagen estratificada, sino porque la pieza está instalada en una posición incorrecta, por lo que el espectador ha de ladear la cabeza de un modo antinatural para verla, confirmando la intención de Snow de influir y condicionar su comportamiento. El juego de reflejos provocado por el cristal que recubre la fotografía hace que nos veamos reflejados imitando el comportamiento de los personajes que aparecen en la imagen, los cuales también inclinan sus cabezas. Otras proyecciones se realizan sobre superficies heterogéneas como cortinas suspendidas en el espacio de la galería. En *VUEEUU* (1998) el ilusionismo se emplea para cubrir lo real con una superficie que simula esa misma cortina real y además, un desnudo de mujer de espaldas. Una figuración espectral que incita a dar la vuelta a la cortina para descubrir el otro lado, provocando en el espectador la frustración correspondiente. Es evidente que esta obra evoca la ya clásica historia de *trompe-l'oeil* entre Zeuxis y Parrasio, en la que Zeuxis pinta unas uvas de tal modo que atrae a los pájaros que tratan de picotearlas, pero Parrasio, por su parte,

---

defiende la tesis contraria según la cual la forma de percibir el mundo y las imágenes es básicamente la misma.

<sup>154</sup> Hal Foster, *op. cit.*, p. 149.

pinta una cortina que engaña a Zeuxis, quien pide ver lo que hay detrás.

Las obras trabajan sobre la inestabilidad de su apariencia remarcada por las dicotomías entre espacio/sustancia, imagen/reflexión. Se trata de un verdadero tratamiento de la superficie de la pantalla, sin referencia alguna con un real cualquiera, aunque las imágenes puedan incluso ser extremadamente verosímiles. En opinión de Foster este hiperrealismo «desrealiza lo real con efectos simulacrales»<sup>155</sup>, de manera que el afán de visualización provoca un efectismo que, además de señalar esta nada externa que enmarcarían sus obras, lo cierto es que tampoco tienen la suficiente consistencia como para generar un contexto interno, pues carecen de toda profundidad.

Consideremos algunos ejemplos más recientes como *The Windows Suite* (2003). Compuesta por dos fotografías sobre paneles electroluminiscentes, dos cajas de luz ultra-finas colgando de cables en el espacio de la galería. El trabajo muestra una cámara fotografiándose a sí misma en un espejo, por tanto el espectador, al situarse frente a la obra tendrá la sensación de que la cámara va a tomar una imagen suya, le está enfocando, aunque sabe que el objeto está en una dimensión diferente. La imagen se presenta como un *acertijo* visual<sup>156</sup>, en línea con *Authorization*, con reflejos y refracciones de diverso tipo, pero más depurada.

El espejo en el que la cámara se refleja se identifica con el plano de la imagen, con la «pantalla-tamiz»<sup>157</sup>. Por tanto, la preeminencia de una imagen reflexiva y la tematización enfática de la superficie, se han de ver como una manera de recordar al espectador la duplicidad de la representación, activando, de ese modo, la consciencia sobre la superficie y los medios empleados.

---

<sup>155</sup> Hal Foster, *op. cit.*, p. 146.

<sup>156</sup> *Ibíd.*, p. 146.

<sup>157</sup> *Ibíd.*, p. 150.

### 1.2.8 Conclusiones

Este breve acercamiento a sus obras más significativas proporciona una visión general del terreno en el que se mueve un artista como Snow; entre la reflexividad de los medios que utiliza y la demolición de los límites entre procedimientos artísticos para señalar su convencionalidad.

Al inicio de este capítulo señalamos las relaciones que se han establecido, con razón, entre la obra de Snow y el minimal, entendido en sentido amplio, pero tras este acercamiento a sus propuestas no podemos obviar aquello que parece compartir también con el arte conceptual; la autoimposición de restricciones, la falta de visión totalizadora, el interés gradual que va adquiriendo en su obra el lenguaje y, como señala Benjamin Buchloh, una de las grandes paradojas de toda actividad conceptual, que «la aniquilación crítica de las convenciones culturales adquiere inmediatamente la condición de espectáculo»<sup>158</sup>. Recorriendo su trayectoria, Snow parece suscribir aquella frase de Warhol según la cual: «Se debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la semana próxima, o un artista pop, o un realista, sin sentir que se ha renunciado a algo»<sup>159</sup>.

La suya es una visión de la realidad tecnificada, representada y abstraída a través de luces, de filtros de color, sonidos estridentes, imágenes donde la repetición obsesiva y absurda se convierte en un rasgo fundamental. El uso que hace del lenguaje advierte de que no se trata de una obra que aluda a la intimidad del autor, en este caso es muy diferente al enfoque de propuestas como las de Stan Brakhage<sup>160</sup> con su cine lírico (a pesar de que existan estrategias

---

<sup>158</sup> Benjamin Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: De la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004, pp. 196.

<sup>159</sup> Andy Warhol, citado por Gerard Vilar, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 201-2.

<sup>160</sup> La obra de Stan Brakhage adopta un modo artesanal de producción que enfatiza el aspecto material del filme, al tiempo que desarrolla una forma particular de psicodrama en la que el protagonista de la película ya no es un personaje que se enfrenta a la cámara protagonizando una historia sino la propia *conciencia* –concebida metafóricamente– del autor que se materializa. El cine en primera persona e intensamente subjetivo. También su producción teórica, ejemplificada en su texto más emblemático *Metaphors on Vision*, expone la concepción del filme como una «inscripción luminosa de la imaginación, desplegada en una pureza prístina de la visión». Se trata de una «visión sin

formales compartidas como el movimiento vertiginoso de cámara que hace que la imagen se vuelva irreconocible) o Jonas Mekas con su cine-diario. Su obra no está determinada por una subjetividad manifiesta, más bien trata de mostrar esa visión artificial, descarnada y distanciada, propia del consumidor de imágenes<sup>161</sup>, lo cual no quiere decir que no posea una fuerte carga narcisista, entendiendo ese narcisismo como lo hace Krauss en su famoso texto sobre el vídeo<sup>162</sup>, como un carácter autorreflexivo, indulgente y dotado de cierta afectación.

Siguiendo a Susan Sontag, para que las imágenes movilicen la conciencia deben estar ligadas a una determinada situación contextual, han de responder a situaciones específicas y a personajes concretos<sup>163</sup> que estimulen, por tanto, la identificación, precisamente algo que Adorno desestimaba. En este caso las imágenes de Snow, al verse abstraídas de un contexto significativo, carecen de los habituales anclajes referenciales a partir de los que nuestra imaginación infiere una realidad visual en virtud de la transparencia que parece estar salvaguardada por el convencional carácter descriptivo de los medios que utiliza. El afán visualizador, constantemente cuestionado y entorpecido, provoca un irreal efecto de bidimensionalidad, de artefacto, una nada externa que conduce a que las imágenes veristas resulten faltas de substancia. Es decir, un déficit que no hace sino dificultar e inhibir la visibilidad. La evocación del sol cegador en la serie fotográfica *Venetian Blind*

---

correcciones», aparentemente alejada de la concepción de una percepción atravesada por los códigos de la representación y sus convenciones. Parece querer simular la idea del «ojo inocente» o como expone Michelson, el cine entendido como presencia pura que concibe la «Visión como Revelación». Véase Annette Michelson, “About Snow”, *October* Vol. 8, (Primavera 1979), pp. 111-125.

<sup>161</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2006.

<sup>162</sup> Rosalind Krauss, “Video: The Aesthetic of Narcissism”, *October*, vol.1, (Spring 1976), pp. 50-64. Como señaló Krauss con respecto al surgimiento del vídeo como experiencia artística, ésta vino acompañada de una experimentación obsesiva y narcisista y da cuenta de ello la sobreexposición incluso de los detalles más nimios, la exposición del propio cuerpo, a veces agredido y que ha alcanzado en la actualidad una escala desconocida hasta el momento, con la manifestación de las actuales «pasiones exhibicionistas e hipernarcisistas», potenciada por los nuevos medios de comunicación. Cfr. Gilles Lipovetsky, Jean Serroy, *La pantalla global*, Barcelona, Anagrama, 2009, pp. 307-8.

<sup>163</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 34.

(1970), racionaliza esta idea de una mirada velada y señala, de forma explícita, una preocupación por la ceguera<sup>164</sup>.

Sin embargo, algunos de sus más fieles defensores han querido ver en obras como *Wavelength* o *La Region Central*, elementos trascendentes, cuasi religioso, -es el caso de Bruce Elder, Annette Michelson o P. Adams Sitney- quizás alimentados por las propias declaraciones evasivas y ambivalentes de Snow. Pero, lo cierto es que, si las vemos encuadradas dentro del resto de su producción, parecen responder, como mucho, al desconsuelo por lo que ya no es posible representar, sino a una fuerte corriente de intranscendencia.

Snow no registra el mundo que hay frente a él, no acepta su apariencia sin más, por el contrario busca la comprensión de los mecanismos que actúan como mediadores, su funcionamiento, poniendo el énfasis en lo temporal pero también en lo espacial, mediante secuencias fotográficas, repeticiones, dilación excesiva del tiempo del filme, encuadres descentrados, sonidos asincrónicos. Parece más preocupado en lo que oculta la representación de la realidad que en lo que muestra, ya que la realidad se vuelve opaca en ocasiones.

Todos estos elementos los iremos desgranando a lo largo de la tesis, acompañando la figura y la obra de Snow con la de algunos de sus contemporáneos, profundizando en conceptos clave que se repiten constantemente cuando se habla de su obra, a veces con excesiva ligereza, además de prestar atención a acontecimientos que han marcando y definido el panorama artístico internacional y que han ayudado a configurar nuestro presente.

A continuación, por tanto, trazaremos a *grosso modo* este recorrido que ya hemos podido intuir en el despliegue de sus obras y en el cual irán apareciendo otros compañeros de viaje. Comencemos por tanto por la pintura y el carácter autorreflexivo del arte.

---

<sup>164</sup> Es preciso tener en cuenta la referencia que hace Snow en sus textos a la ceguera que sufrió su padre, un hecho que parece tener muy presente en su obra. En este sentido, A. Danto también expone en su artículo “Los animales como historiadores del arte”, las especulaciones filosóficas que personalidades como Molyneaux (uno de los corresponsales de Locke) o Ruskin (y podríamos añadir a Diderot, que escribió un tratado sobre la percepción en línea lockeana, titulado *Carta sobre los ciegos* de 1749), llevaron a cabo sobre lo que verían o no los ciegos si se les devolviera la vista; «(...) si Ruskin tuviese razón: meras manchas de color, sin consciencia de su posible significado». Arthur Danto, “Los animales como historiadores del arte”, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003, p. 31.

## 2. ALGUNOS CONCEPTOS FUNDAMENTALES

### 2.1 El carácter autorreflexivo del arte

En el presente capítulo analizaremos el carácter autorreflexivo de la propia actividad artística, en el sentido de que uno de sus temas sea el propio arte y sus límites y no tanto su capacidad para ilustrar o representar objetos o acontecimientos o «contenidos textuales»<sup>165</sup>.

Para Greenberg el «carácter crítico autorreflexivo de la vanguardia se manifiesta en la investigación de las propiedades y los límites de los medios, como condiciones de posibilidad de su artisticidad»<sup>166</sup>. Cada medio ha de depurarse de aquello que comparte con otros medios, investigando las propiedades expresivas de su lenguaje. En concreto, la condición específica de la pintura sería, entonces, la *planitud* o las cualidades del pigmento, frente a la escultura que se definiría en relación con el espacio.

Pues bien, esta idea del carácter autorreflexivo del arte parece haber pervivido en las postvanguardias, incluso entre aquellos más críticos con su figura.

Centrándose en este punto podría parecer, como señala Carreño, que «en Greenberg se encuentran dos tendencias contrapuestas». Por un lado, una tendencia «materialista, que enfatiza las propiedades físicas de los medios» –y que es la que siguen o por la que se interesan artistas como Snow o los artistas minimal- y, por otro lado, «una tendencia idealista que identifica el valor artístico con la cualidad de la obra: resultado de una experiencia visual y estética en el espectador»<sup>167</sup>. Buchloh lo define como un «dogma

---

<sup>165</sup> Al hablar de contenido textual nos referimos, siguiendo a Wollheim, a cuando un *texto* penetra el contenido de una obra. «Por texto entiendo algo proposicional; más aún, algo proposicional que tiene –y por referencia se identifica parcialmente con – una historia. Ejemplos de textos, en este sentido podrían ser una doctrina religiosa, un refrán, una teoría cosmológica, un principio moral, una metáfora, una visión del mundo». Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 205.

<sup>166</sup> Francisca Pérez Carreño, *Arte Minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Visor, 2003, p.119.

<sup>167</sup> *Ibíd.*, p. 119.

paradójico de trascendentalismo y crítica autorreferencial»<sup>168</sup>. De tal manera que la superficie pictórica, para Greenberg, sería «la condición de posibilidad de la creación de una imagen (una ilusión) pictórica, la experiencia estética propia de la pintura»<sup>169</sup>. Greenberg es consciente de la pintura como superficie, como soporte material bidimensional y como imagen o representación con determinadas propiedades o cualidades estéticas. En ella la capacidad de representar exige que las propiedades «literales» o reales del objeto queden obviadas en la percepción del objeto como representación.

La planitud hacia la que se oriente la pintura de Mondrian no podrá ser nunca absoluta. El acrecentamiento visual del plano del cuadro ya no permite la ilusión escultórica o el *trompre-l'oeil*, pero puede y debe permitir la ilusión óptica. La primera marca realizada en una tela destruye su planitud total y literal. De hecho, el resultado de las marcas hechas por Mondrian es un tipo de ilusión que aún sugiere algo así como una tercera dimensión. Sólo que ahora se trata de una tercera dimensión estrictamente pictórica, estrictamente óptica. Los maestros del pasado crearon una ilusión de espacio profundo en el que uno podía imaginarse caminando. En cambio, en la ilusión análoga creada por los pintores modernos sólo se puede mirar; es decir, sólo se puede pasear, literal o figuradamente, con los ojos<sup>170</sup>.

Sin embargo, para las prácticas posteriores, los elementos materiales de la obra pasan de ser sólo un medio para la elaboración de una imagen mental o «una ilusión óptica», a convertirse en la obra misma, reafirmando lo que son y no tanto lo que parecen. Por eso se abandona la pintura y se rechaza frente a otro tipo de experiencias, como la escultórica, la objetual, la procesual, la fílmica, el happening, la performance. La mayoría de las obras minimal y postminimal, y de los trabajos con diferentes materiales de Snow, no pretenden trascender las propiedades no representacionales, sino llamar la atención sobre cada una de ellas.

---

<sup>168</sup> B. Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004, p. 171.

<sup>169</sup> Francisca Pérez Carreño, *op. cit.*, p. 119.

<sup>170</sup> C. Greenberg, *La pintura moderna*, Madrid, Siruela, 2006, p. 117.

La afirmación de la planitud y del carácter material por parte de algunos pintores, como Frank Stella o Jasper Johns, sirvió de enlace o transición entre esa materialidad favorecida por los expresionistas y el carácter antiilusionista propio de movimientos posteriores como el minimal o el carácter sígnico del pop. Resulta especialmente esclarecedor un texto de Michael Fried acerca de una exposición de Jasper Johns en la Galería Castelli, que marca perfectamente esta transición inevitable. Fried, después de analizar la lectura que realiza Greenberg del trabajo de Johns y la naturaleza de su pincelada<sup>171</sup> en relación a De Kooning, expone, lo que considera una «contradicción inherente» a la obra de Johns, y que «deriva del hecho de que las características de su pincelada son suficientes por sí solas para configurar un espacio cubista- una consecuencia que la naturaleza de signo de sus motivos organizadores se esfuerza en negar-»<sup>172</sup>.

Hay que tener en cuenta el papel fundamental que jugaron las pinceladas en el expresionismo abstracto; como señala Danto, la pincelada se situaba en un espacio intermedio entre dos preocupaciones centrales para la pintura<sup>173</sup>. Por un lado su fisicidad, como sustancia que compone el cuadro pero que normalmente queda supeditada a un segundo plano en beneficio del contenido o tema. De ese modo, enfatizando el espesor de la pincelada y el gesto, la acción de pintar, los expresionistas abstractos se habrían preocupado de reclamar que la pintura es ante todo pintura, «substance and subject were one»<sup>174</sup>. La pincelada aparecía en su mismidad, sin referencia a imagen alguna, hasta que De Kooning las reintegró en sus imágenes de mujeres, recuperando incidentalmente una especie de estructura representativa<sup>175</sup>. La pincelada, el goteo (el *drip*) entorpecen e incluso impiden la función

---

<sup>171</sup> Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism", publicado por primera vez en *Art Internacional*, 6, 25 de octubre de 1962, pp. 26-27. Cit. Michael Fried, *Arte y objetualidad*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004.

<sup>172</sup> El texto fue publicado originalmente en *Art Internacional*, 7, 25 de febrero de 1963, pp. 60-2. Michael Fried, *Arte y objetualidad*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004, pp. 323.

<sup>173</sup> Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, p. 107.

<sup>174</sup> *Ibíd.*, p. 107.

<sup>175</sup> *Ibíd.*, p. 108.

representativa llamando insistentemente la atención sobre la pintura como pintura<sup>176</sup>.

Fried, en su texto sobre Johns, contradice la interpretación que establece Greenberg entre la naturaleza de la pincelada de De Kooning y la de Jasper Johns, entre la abstracción y la figuración, exponiendo que, a su modo de ver, se trata de una «unión de contrarios» que, a medida que Johns toma conciencia de este hecho, acrecienta esta contradicción fundamental y comienza a mostrar una «ironía literaria de la que estaban libres, en gran medida, las primeras pinturas, y a ridiculizar los manierismos del Expresionismo Abstracto, bien es cierto que no de una forma envenenada, sino con una cariñosa tristeza»<sup>177</sup>. Como indica Fried el arte de Johns pasa de ser un intento de resolver un problema formal inherente al Expresionismo Abstracto, a ser una explotación, una intensificación del propio problema, acrecentando de ese modo las ambigüedades, las brechas y sospechas sobre el propio modelo. Fried lo compara con los arquitectos manieristas italianos del Alto Renacimiento y remarca un «elemento de patetismo»<sup>178</sup>. En este sentido Johns no estaba solo, también Lichtenstein a finales de los sesenta realiza una serie titulada precisamente *Brushstroke* (Pincelada) que se ha de leer como comentarios al Expresionismo Abstracto<sup>179</sup>. En ella el espectador intuye las discrepancias entre lo que se muestra y la forma en que se muestra. Al igual que en Johns, la alusión a la pincelada y al gesto se convierte en un acto mecánico, como elementos impresos en el lienzo que nada tiene que ver con la estudiada «pulsión gestual» de los expresionista<sup>180</sup>.

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>177</sup> Michael Fried, *op. cit.*, p. 323.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>179</sup> Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, p. 107.

<sup>180</sup> Danto apunta también al uso de la retícula de puntos, propia de los procesos de reproducción mecánica pero que, en la obra de Lichtenstein, es realizada manualmente por sus estudiantes. Evidentemente, esto tiene unas implicaciones todavía mayores en lo que respecta a la consideración de la figura *genial* del artista original. «The interposition of the Ben Day dot has a profound symbolism of its own, inasmuch as it encodes the manner in which we perceive the major events of our time, through the wine-service photograph and the television screen; the depiction of the victims of the Vietnam war takes on an added dimension of horror when the mechanical mode of depiction is incorporated as part of the image, for our experiences are modulated through the medium which has indeed,

Fried hace referencia en el texto, a una serie de obras de Johns – *Saltador*, *Pasaje* y *Fuera de la ventana II*, todas de 1962- en las que hay un palo o regla de madera sujeto por un extremo al lienzo, por medio de un tornillo, de tal modo que puede girar sobre su eje. «La pintura que se apelmaza sobre su superficie inferior y por debajo de ésta, en la propia tela, correspondiendo exactamente al arco que describiría el palo o regla, es un ancho disco o segmento de disco de pintura untada. El conjunto total se concibe, claramente, como un paradigma mecánico e irónico del rastro que deja el pincel y la textura de pintura untada sobre una superficie de De Kooning»<sup>181</sup>.

En la mayoría de las pinturas hay también ese juego semilitenario con la naturaleza conceptual y de vehículo de significado que tienen los signos –como algo opuesto a la explotación de su carácter formal de las primeras obras-, que mira para atrás, de una forma bastante casual, hacia Dadá, el Surrealismo y hacia esa especie de conciencia fenomenológica que está presente, por ejemplo, en *La Nausée* de Jean-Paul Sartre<sup>182</sup>.

Estas pinturas, como las de Lichtenstein, son obras profundamente conscientes de sí mismas, que tratan sobre aquello que en parte admiran, en parte rechazan y en parte tratan de superar, distorsionando cada una de las intenciones de aquellos pintores que les habían precedido.

La introducción de palabras -hechas con plantilla- en los cuadros de Johns, como por ejemplo en *Saltador*, donde introduce las palabras RED, YELLOW y AZUL, signos que hacen referencia a cualidades pictóricas, es una muestra de ese juego de ambigüedades

---

in MacLuhan's slogan, come to be part, at least, of the message. The brushstrokes of the masters of the 1950s were meant not to represent anything, simply to be: fresh created realities. And Lichtenstein has treated them as artists have always treated reality, namely as something to put into works of art. Thus victimized, these poor deflated swags stand like specimens of something once vital, in *representational* works that belie at every point the intentions of those painters whose life was defined by squeezing paint out like hoses gone mad». Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, p. 110.

<sup>181</sup> Michael Fried, *op. cit.*, p. 323.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 323-4.

conceptuales. A veces las palabras se pintan con el mismo color que denotan, pero en ocasiones pinta la palabra AZUL en amarillo, generando una especie de «falsedad autorreferencial»<sup>183</sup>. Fried remarca el peligro de que se condene a «la obra a la tarea de una mera ejemplificación de un estado de conciencia ya articulado y filosóficamente superado»<sup>184</sup>. Cuando los artistas utilizan palabras en sus pinturas, señala Danto, ha de tomarse una decisión sobre el estatus que adquieren estos signos, puesto que las palabras son al mismo tiempo vehículos de significado y porque «una imagen de una palabra tiene que distinguirse de la palabra *tout court*»<sup>185</sup>. En muchas obras postvanguardistas las palabras funcionan como imperativos, no meros objetos materiales, como es el caso de Nauman pero también de algún trabajo de Snow. El espectador ha de responder, no simplemente mirar. Por ejemplo, las *Estructuras* que LeWitt realizó en 1961-2, presentan inscripciones que identifican el color y la forma de la superficie sobre la que se presentan, como «CUADRADO ROJO» o de la propia inscripción «LETRAS BLANCAS». Al referirse tanto al soporte como a sí mismas enfatizan el conflicto entre el espectador y el lector, lo mismo que hace Snow con su filme *So is this*<sup>186</sup>, al aparecer cada palabra aislada sobre la pantalla; el conflicto no tiene que ver solamente con cual de los dos papeles debemos asumir frente a la obra, evidentemente los dos, sino también con la confianza que merece la información proporcionada y la secuencia y el orden de esa información. La pregunta se centra, por tanto, en si se debe otorgar más importancia a la palabra como vehículo de significado por encima de sus características visuales, o bien, si la experiencia perceptiva de los elementos visuales, formales y cromáticos, que adquieren un gran protagonismo, se imponen por encima de su valor significativo<sup>187</sup>.

---

<sup>183</sup> Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 85.

<sup>184</sup> Michael Fried, *Arte y objetualidad*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004, pp. 323.

<sup>185</sup> Arthur C. Danto, *op. cit.*, p. 88.

<sup>186</sup> En el caso de Snow la «transposición de lo lingüístico sobre lo perceptivo» se encuadra en una crítica de la obra entendida como una proposición analítica. Sin embargo, la obra de LeWitt invita a llevar a cabo todas las opciones visuales y textuales que permiten los parámetros que nos presenta, sin privilegiar la una sobre la otra sino más bien forzando las contradicciones entre ambas esferas.

<sup>187</sup> Benjamin Buchloh, «El arte conceptual de 1962 a 1969: De la estética de la administración a la crítica de las instituciones», *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004, pp. 173.

Pero el milagro de la pintura consiste en que nosotros vemos cosas y escenas y no, o no sólo, las manchas planas de color en que consiste el cuadro. Las manchas planas de color ni siquiera tiene con estas cosas la relación de las palabras con las letras, de modo que nosotros aprendamos a leer los colores como formas. Nosotros no aprendemos a leer el alfabeto de las manchas planas, ni el del mundo ni el de las imágenes, con una inocencia ocular que guarde correspondencia con sea cual sea la experiencia pre-lectora que se tenga de la página impresa<sup>188</sup>.

Danto establece aquí una distinción análoga a la que apunta Wollheim al distinguir entre «ver-en» una superficie marcada, una representación, para lo cual nos basamos en una capacidad perceptiva natural y, aquellos signos tales como los mapas, que requieren una habilidad aprendida, lo que llamamos una convención y que remite significativamente a «leer mapas»<sup>189</sup>. La diferencia

---

<sup>188</sup> Danto analiza en este artículo el concepto del «ojo inocente» de Ruskin, en relación a diversos experimentos realizados con animales en los que se estudia que es lo que perciben o no los animales. Sobre la cuestión de cómo comprendemos la percepción, si la comprendemos como un acontecimiento aconceptual o por el contrario, como una observación «cargada de teoría», inmersa en el entramado conceptual, hablaremos más adelante. A. Danto, “Los animales como historiadores del arte”, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003, p. 33.

<sup>189</sup> «La diferencia entre las representaciones y los mapas –la diferencia entre las dos cosas y entre el modo como nos referimos a las dos cosas– aparece clara si los yuxtaponemos; mejor aún, si consideramos una representación que contenga la representación de un mapa. Tomemos, por ejemplo, el cuadro de Jan Vermeer *Oficial y muchacha sonriente* (Frick Collection, New York City), que representa a un hombre y a una mujer junto a un mapa de Holanda. Lo que hace que cierta zona del cuadro de Vermeer represente a una mujer y, para el caso, lo que hace que otra determinada zona del cuadro represente a un mapa, es algo completamente distinto de lo que hace que dicho mapa sea de Holanda. Por lo tanto, deberán mobilizarse capacidades muy distintas por parte del espectador, historias muy distintas dentro de su historia personal, para saber, por un lado, qué información le dará el cuadro acerca del mapa y, por otro, qué información le dará el mapa acerca de Holanda. Si ha tomado la ineficaz decisión de mirar al cuadro de Vermeer con objeto de descubrir hechos relativos a la geografía holandesa, entonces deberá movilizar consecutivamente las dos capacidades: primero, ver-en, lo que le dirá que hay un mapa en la pared y cómo es y, en segundo lugar, leer mapas, lo que le dirá qué es lo que el mapa, tal y como

estriba, por lo tanto, en que se movilizan dos capacidades muy distintas por parte del espectador. No es lo mismo ver-en la superficie del cuadro el color azul que leer la palabra AZUL y menos si aparece pintada de amarillo, de manera que leemos la palabra azul pero vemos el color amarillo.

Para concluir su artículo sobre Jasper Johns, Fried no puede más que reconocer que la obra de Johns despierta en él sentimientos contradictorios.

Mas las pinturas ven disminuido su valor al tener conciencia de la relación que guardan con un estado de cosas histórico particular, y las propias dudas que uno alberga sobre la relevancia de una conciencia semejante para los juicios últimos de calidad sirven principalmente para complicar las cosas todavía más.<sup>190</sup>

Queda muy bien reflejada en esta reseña de la exposición de Johns en la galería Castelli, que la transición que estaban llevando a cabo algunos pintores -cita también aunque de un modo más despectivo a Jim Dine y Larry Rivers- estaba corrompiendo e ignorando ciertos problemas formales que Fried consideraba esenciales a la pintura, aunque probablemente irresolubles.

El hecho de que la exposición fuera en la galería Castelli no es irrelevante. Leo Castelli, un banquero italiano afincado en Estados Unidos, había inaugurado su galería de Nueva York en 1957 y entre sus elecciones siempre trató de predecir los movimientos artísticos más relevantes y los mejores representantes de cada uno de ellos, para exponerlos en su galería. Dos de sus primeros descubrimientos fueron Jasper Johns y Robert Rauschenberg, seguidos de Cy Twombly, Claus Oldenburg y Jim Dine. La pronta elección de estos artistas, en especial de Johns, estableció la marca de la galería que posteriormente incluiría a importantes figuras postminimal como Bruce Nauman.

De hecho, la primera exposición individual de Johns en la galería Castelli es de 1958, con las pinturas de banderas americanas, letras del alfabeto, hileras de números y dianas de tiro. Y es a partir de esta exposición que se suele fechar la era del Pop Art con Leo

---

aparece, tiene que decirle acerca de la superficie terrestre de Holanda». Véase Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 76-8.

<sup>190</sup> Michael Fried, *op. cit.*, p. 324.

Steinberg, William Rubin y Lawrence Alloway como representantes de la nueva teoría.

Johns y Rauschenberg empezaron a minar el terreno a aquellos vejestorios hijos de mala madre por donde más vulnerables eran: su espantable solemnidad y su Alta Seriedad<sup>191</sup>.

Robert Morris, que en sus escritos y enseñanzas proporcionó algunos de los fundamentos teóricos de movimientos importantes como el minimal y el postminimal, estableciendo relaciones entre Pollock y un uso literalizado de los materiales, comienza su texto “Beyond Objects” de 1969, con la referencia a Jasper Johns y sus *Banderas* y *Dianas*. Para Morris constituyen un ejemplo de obras que conducen a la pintura a un estado, no de representación sino más bien de presentación.

Las Banderas no eran tanto representaciones como copias, falsificaciones decorativas y fraudulentas, rígidas, atiborradas y ridículas. Es decir, estas obras no eran representaciones de acuerdo con unos términos del pasado que, sin excepción, habían operado dentro de la dualidad de la representación con un fondo figurativo. Johns sacó el transfondo de la pintura y lo aisló. El transfondo se convirtió en la pared. Lo que anteriormente había sido neutro se convirtió en real, mientras que lo que anteriormente había sido una imagen se convirtió en una cosa<sup>192</sup>.

Para Morris las obras de Johns marcan un proceso por el cual se erigen en objetos, afirmando la extensión física y los bordes de la obra, de tal modo que se produce su traslado de un fondo representativo a un campo de espacio real, más propio de las tres dimensiones. Morris reconocía que uno debía tratar, al mismo tiempo, con el reductivismo moderno y el *readymade* y que eso,

---

<sup>191</sup> Tom Wolfe, *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus feroz?* (1975), Barcelona, Anagrama, 2010, p. 84.

<sup>192</sup> Robert Morris, “Notas sobre escultura. 4ª Parte. Más allá de los objetos”, en R. Armstrong y R. Marshall (eds.), *Entre la geometría y el gesto. Escultura Norteamericana 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 61-66.

inevitablemente, significaba producir un corpus de objetos polimorfos, como los que él mismo estaba realizando.

En la misma línea que Jasper Johns se sitúa el trabajo de Rauschenberg, un artista cuyo arte combina elementos de la abstracción pictórica y gestos puros con objetos reales, un arte que trata de presentarse en unos términos no analizables por medio de los criterios de calidad convencionales.

Como lo expresó Serra en una entrevista con Hal Foster, aunque el expresionismo abstracto era todavía un lenguaje dominante, el discurso ya había cambiado y Jasper Johns y Rauschenberg pasaron a considerarse «figuras bisagra»<sup>193</sup>, como lo serían también Reinhardt o Frank Stella, que bajo la consideración de Danto, lleva a cabo un trabajo más sutil que sus compañeros, al incorporar una especie de *estructura deductiva*<sup>194</sup>. Danto recurre precisamente a un texto de Fried para analizar y refutar la reducción de la obra a su simple soporte físico, pues eso la colocaría peligrosamente del lado del no-arte.

(...) su progresión desde el color negro al aluminio y a la pintura metálica de color cobre que se aprecia en sus tres primeras series de pinturas, junto con su uso del lienzo con una figura determinada en las dos últimas series, puede incluirse hábilmente dentro de una versión del modernismo según la cual las pinturas más avanzadas de los últimos cien años habían llevado a la conclusión de que las pinturas no eran más que una subclase particular de *cosas*, a las que la tradición había conferido ciertas características convencionales (tales como su tendencia a consistir en una tela tensada a través de un soporte de madera, también rectangular en la mayoría de los casos), cuya arbitrariedad, una vez reconocida aboga por la eliminación de éstas. De acuerdo con esta interpretación, la defensa del carácter literal del soporte del cuadro que se pone de manifiesto, de un modo cada vez más explícito, dentro de la pintura

---

<sup>193</sup> Richard Serra, “Entrevista con Hal Foster”, *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972-2008*, Navarra, Universidad pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2010, p. 415.

<sup>194</sup> Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, p. 86.

modernista, desde Manet hasta Stella, no representa ni más ni menos que la comprensión progresiva de la «verdad» fundamental de que las pinturas no son, en ningún aspecto esencial, diferentes de las otras clases de objetos del mundo<sup>195</sup>.

Evidentemente Fried rechaza esta conclusión que reduce la pintura a una *cosa*, defendiendo la opticalidad de los cuadros de Stella. Sin embargo, la dependencia extrema de las características literales del soporte del cuadro, que constituye la *estructura deductiva* de las obras de Stella, lo coloca en una situación límite que es reivindicada por ambas partes<sup>196</sup>.

En ese sentido es significativa la descripción que hace Thierry de Duve en su *Resonances du readymade*<sup>197</sup>, de una de las primeras exposiciones de Stella de 1959, exposición organizada por Dorothy Miller en el Museum of Modern Art de Nueva York con el fin de promover el nuevo arte americano. Titulada *Sixteen Americans*, la exposición era una mezcla curiosa e interesante en la que encontramos tanto a expresionistas abstractos de segunda generación, como son Alfred Leslie, James Jarvaise y Richard Lytle, a los pintores denominados «hard-edge»<sup>198</sup>, Ellsworth Kelly y Jack Youngerman, así como a los artistas proto-pop Robert

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 86. La traducción corresponde a la versión del texto “Tres pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski y Frank Stella”, recogida en Michael Fried, *Arte y objetualidad*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004, pp. 295-6.

<sup>196</sup> «In one sense nothing could be more easy and more difficult at the same time than to create a work that only was to be identical with its own physical support, since the latter would *ipso facto* be the subject of the work, whereas physical supports logically lack subjects. The problem is analogous to that in which contemporary artists struggled to achieve a surface that was flat; for while nothing seemed easier –the surfaces *were* flat- the task was impossible in that, however evenly paint was applied, the result was a piece of pictorial depth of an indeterminate extension. And the effort to anchor the surface by painting a stripe (as in Newman’s work) directly gave rise to the question of what was the relationship of stripe to surface». Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, p. 87.

<sup>197</sup> Thierry de Duve, *Resonances du readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nimes, Jacqueline Chambon, 1989.

<sup>198</sup> El término «hard-edge» sirve para clasificar una serie de obras, normalmente formadas por grandes superficies monocromas de factura mecánica y composición geométrica, en las que el marco y los límites físicos del cuadro adquieren un gran protagonismo.

Rauschenberg y Jasper Johns. Entre todos ellos se encontraba también Stella, cuyo trabajo –atendiendo a la lectura que hace Thierry de Duve- difería bastante del de sus colegas (aunque generalmente se le considera uno de los pintores «hard-edge»). Stella presentaba para la exposición cuatro grandes cuadros recubiertos de forma mecánica con un diseño regular y repetitivo de bandas negras de esmalte comercial, ejecutadas con brocha sobre el lienzo sin tratar. Su bastidor, más grueso de lo normal, tenía aproximadamente el mismo grosor que el ancho de las bandas y los costados del cuadro se habían dejado sin pintar con el fin de arrancar visualmente la superficie pintada del muro y proyectarla en el espacio de la sala.

En comparación con el expresionismo exuberante de la mayor parte de participantes, el contraste –según Thierry- resultaba sorprendente. Thierry de Duve destaca también la manera en la que Stella aparece en el catálogo, pues en contraste con la mayoría de los artistas, que son fotografiados en sus respectivos talleres, vestidos de pintores y rodeados de sus utensilios, Stella se muestra en traje y corbata, inexpresivo y como flotando sobre un fondo blanco y sin sombra. La fotografía lleva la firma de Hollis Frampton, fotógrafo y amigo de Stella, que pronto se convertiría en uno de los cineastas experimentales, junto con Snow, más importantes de la década de los sesenta y setenta.

Además, a pesar de que la mayoría de los participantes en la exposición acompañaban las reproducciones de sus trabajos, o bien de una «declaración de artista», o bien de un comentario elogioso de un crítico de arte conocido, Stella había pedido a su amigo Carl André, que escribiera algo por él.

#### Preface to Stripe Painting (1959)

Art excludes the unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his painting.

Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting.

Symbols are counters passed among people. Frank Stella's painting is not symbolic. His stripes are the paths of brush on canvas. These paths lead only into painting.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Carl Andre, "Preface to Stripe Painting," en Dorothy C. Miller, ed., *Sixteen Americans* (catálogo), Nueva York, Museum of Modern Art, 1959, p- 76. Citado

Como indica Thierry de Duve, las pinturas negras de Stella como las posteriores de aluminio, expuestas meses más tarde en la galería Leo Castelli, tuvieron un impacto enorme sobre los artistas de esta generación y plantearon no pocos problemas a los críticos formalistas, por situarse en un límite peligroso entre la pintura y el objeto.



12. Frank Stella, Nueva York, 1964  
Fotografía de Ugo Mulas

De este modo, el carácter autorreflexivo del arte ha pervivido incluso en aquellos más críticos con el planteamiento de Greenberg y la vanguardia formalista, tanto en artistas, como Snow, Nauman o Kosuth, por ejemplo, como en teóricos como Danto o Krauss<sup>200</sup>. Esto explica las diversas lecturas que, por un lado, sitúan a prácticas como las de Snow, como continuación de una vanguardia

---

en Kristine Stiles, Peter Selz (ed.), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, California, University of California Press, 1996, p. 124.

<sup>200</sup> Francisca Pérez Carreño, *Arte Minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Visor, 2003, p. 79.

reduccionista, (este sería el caso de los teóricos postestructuralistas), o bien aquellos que lo ven como una ruptura radical de los términos que hasta ese momento habían dominado el discurso artístico (teóricos formalistas como Fried o Greenberg). Lo cierto es que artistas y teóricos más jóvenes emplearon una sorprendente cantidad de energía en pelear con las sombras de sus predecesores, de manera que el pasado seguía cerniéndose inevitablemente sobre el presente.

## 2.2 Más allá de la pintura

Y es la escultura, la pintura, la búsqueda del espacio en general con la ayuda de procedimientos cinéticos y estroboscópicos, los que originan esa búsqueda de la nueva imagen, que es uno de los elementos fundamentales del nuevo cine independiente.

Fernando Herrero, J. I. Fernández Bourgon, *Cine independiente americano: una introducción*<sup>201</sup>

Snow, al igual que la mayoría de los artistas de su generación, procedía del ámbito de la pintura y, tanto por experiencia propia como por las propias circunstancias, había asumido las propuestas de los expresionistas abstractos y posteriormente las había abandonado o bien reinterpretado parcialmente.

Como hemos señalado anteriormente, una lectura historicista, que entienda el arte como progreso o, al menos, como sucesión causal, diría que en esta situación la práctica fotográfica y fílmica de Snow debía sufrir en su medio la evolución que caracterizó la pintura vanguardista, desarrollando la investigación de sus propiedades y procedimientos. Asumiría, según esta versión, el argumento

---

<sup>201</sup> Fernando Herrero y José Ignacio Fernández Bourgon, *Cine independiente americano: una introducción*, XXVII Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982, p. 28, citado en Carlos Tejera, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 193- 4.

reductivista de la vanguardia prescindiendo de lo que considera accesorio en el género fílmico o fotográfico, por ejemplo, eliminando la narración, prescindiendo de cualquier contenido verosímil y representativo. Así pues, la utilización de materiales y procedimientos industriales en sus objetos, artefactos, la abstracción y la repetición como principio formal, y la ausencia de contenido y narración en sus filmes serían los rasgos básicos de su producción. Podría considerarse, en este sentido, relacionado con el desarrollo inevitablemente purista de la historia de las vanguardias, con la búsqueda de la autonomía y las condiciones mínimas y específicas de lo artístico. Sería un final más del argumento reductivista del arte moderno y en buena medida se definiría de forma negativa<sup>202</sup>. Este es al argumento que defiende Rosalind Krauss, por ejemplo, en *A voyage on the north sea*<sup>203</sup>, o Wollen en “The Two Avant-gardes”<sup>204</sup>, pero también Danto o Carroll.

La idea modernista de que el arte consiste en la fidelidad a las características esenciales de su medio, supuso una posición crítica muy fuerte en artes diferentes de la pintura. Así, cuando el vídeo comenzó a emerger como una forma de arte, desarrolló inevitablemente una agenda crítica purista en la que los trabajos eran castigados por no ser suficientemente «vídeo». Los artistas trataron de borrar de sus películas o cintas lo que no fuera esencial para el nuevo medio, hasta que llegó un momento en que semejante purismo ya no pareció importante<sup>205</sup>.

Sin embargo, desde el punto de vista greenberiano más que una continuidad sería una ruptura radical con los presupuestos de la vanguardia, pues las obras no se impondrían como generadoras de una experiencia estética y, por otro lado, no respetarían la división entre géneros, tendiendo hacia una expansión de las artes que las acerca peligrosamente hacia otros sectores de la industria cultural. Pues mientras «el artista moderno considera convencional el medio,

---

<sup>202</sup> T. J. Clark, “Clement Greenberg’s Theory of Art”, *Critical Inquiry*, Vol. 9, No. 1, The Politics of Interpretation, (Sept. 1982), pp. 139-156.

<sup>203</sup> Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames and Hudson, 1999.

<sup>204</sup> Peter Wollen, “The Two Avant-Gardes”, en Tanya Leighton (ed.), *Art and the Moving Image*, London, Tate, Afterall, 2008, pp. 172-181.

<sup>205</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 149.

pero lo conserva, respetando sus límites e investigando sus capacidades expresivas y representativas»<sup>206</sup>, porque considera que dichas reglas o convenciones son imprescindibles para identificar, compartir, comprender y valorar objetos y acciones artísticas, «los artistas postvanguardistas consideran también convencionales los propios límites»<sup>207</sup> entre géneros y procedimientos artísticos y los hacen saltar por los aires para señalar, precisamente, la propia convencionalidad de su actividad y de la interpretación que exige su actuación. Snow, por ejemplo, utiliza la fotografía, el vídeo, la grabación magnetofónica, el cine, el objeto escultórico, el holograma, pero despojados de todo carácter aurático, original o irreplicable.

Se desvanecen todas las nociones románticas del arte como fábrica del lenguaje, del artista que hace que el lenguaje hable por él y a través de él, que descubre en el material su potencia significativa y en la actitud estética la iluminación de experiencias del mundo. La intención es ahora dejar de lado la representación del mundo y sus problemas lingüísticos por la representación de la propia convencionalidad de la comunicación<sup>208</sup>.

De ahí surge, por ejemplo, todo un corpus polimorfo como es la serie *The Walking Woman* de Snow, en la que podemos encontrar la misma figura como pintura, escultura, objeto, o bien, trabajos como los de Morris en los que él mismo puede ser protagonista de una performance o bien puede crear objetos minimal.

No obstante, la superación, o incluso el abandono o el rechazo de la pintura no quiere decir que no se tenga presente, sino que la pintura se convierte, en ocasiones, en un tema más al que se alude desde otros medios. De hecho, las referencias pictóricas están también

---

<sup>206</sup> F. Pérez Carreño, “Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras”, *La Balsa de la Medusa*, 32, 1994, p. 37.

<sup>207</sup> F. Pérez Carreño, *op. cit.*, p. 37; Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998. Heinich hace un recorrido de los diversos límites, -tanto formales como institucionales, morales, religiosos- que el arte ha ido transgrediendo sucesivamente desde las vanguardias hasta el arte más contemporáneo.

<sup>208</sup> F. Pérez Carreño, “Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras”, *op. cit.*, p. 37.

presentes en la escultura postminimal, en obras de fieltro de Morris, y sobre todo, en buena parte de la obra de Eva Hesse. En *Inmediatamente después*, de 1969, Hesse trabaja sobre el caos y hace referencia al mismo Pollock. *Salpicadura*, de 1968, así como otras piezas realizadas arrojando plomo de Serra, son también reproducciones del gesto y el procedimiento de Pollock. La forma del objeto no está definida de ningún modo previo y el procedimiento alcanza todo el protagonismo.

Por otro lado, también en la experimentación fílmica las referencias pictóricas se convierten en un tema recurrente.

Precisamente, en una entrevista publicada en 1979 entre Serra, Annette Michelson y Clara Weyergraf<sup>209</sup> se expone hasta qué punto existen estas referencias e influencias entre pintura, escultura y cine. Michelson señala el hecho de que quienes más se habían interesado por el trabajo de personas como Snow, Serra, Glass o Reich, por ejemplo, a menudo sentían que este periodo de finales de los años sesenta y principios de los setenta, se había convertido en una época de fusiones parciales en la que la evidencia de relaciones entre las iniciativas pictóricas y escultóricas y el cine experimental era extremadamente importante. Para Michelson el cine se había nutrido, en parte, de estas prácticas y de la reflexión sobre sus propios medios, compartiendo un cierto número de presuposiciones y estrategias formales.

It is, for example, very difficult to understand earlier work such as Brakhage's and Deren's without some kind of reference to abstract expressionism. It is very difficult to understand the films of Snow, Frampton, etc., without some reference to the painting and sculpture of the mid- and late '60s. It was a time of considerable interaction.<sup>210</sup>

Con una actitud más prudente, Richard Serra, sin negar las influencias que se producen en un lugar y tiempo concreto, señala que en ocasiones estos razonamientos se llevan demasiado lejos. En

---

<sup>209</sup> Annette Michelson, Richard Serra, Clara Weyergraf, "The Films of Richard Serra: An Interview", *October*, vol. 10, Autumn, 1979, pp. 68-104.

<sup>210</sup> Annette Michelson, *op. cit.*, p. 71.

concreto, cuando se relaciona sus filmes con la escultura<sup>211</sup>, y no sólo con la suya propia, sino con un tipo de obra que parece disolver el objeto escultórico discreto en un campo de experiencia en el tiempo o cuando los filmes de Snow son presentados en términos de estrategias pictóricas y/o escultóricas, incluso por el propio autor, como por ejemplo hizo con *Back and Forth*, obra que presentó como una clase de «sculptural film»<sup>212</sup>.

I simply thought that Snow was a complex and interesting artist with a high ability to entertain contradiction within a very limited strategy. As soon as the term *sculptural film* comes up, I get very confused about what I understand sculpture to be and what I understand film to be.<sup>213</sup>

Lo que sí expone es, cómo el uso de una figura ralentizada con una cámara, o un movimiento progresivo en el espacio, plantea la ilusión de una superficie plana en la cual uno no puede penetrar. Para Serra esta interpretación niega el movimiento progresivo del propio cuerpo en el tiempo. Es un punto de vista fijo que toma en consideración la mera planitud de la pantalla. Entiende, sin embargo, que existe un acercamiento o enfoque similar sobre la noción de materialidad que se podría comparar con la materialidad de cierta pintura, con el modo en que se maneja el material como fin en sí mismo, en diferentes propuestas que utilizan lenguajes distintos.

I think that in that film and even the earlier film by Brakhage, *Mothlight*, one can speak of a strategy which could be compared to the materiality of some painting, the

---

<sup>211</sup> En este caso se refieren a un texto de B. H. D. Buchloh, “Processual and Film in the Work of Richard Serra”, *Richard Serra*, Tübingen, Kunsthalle, and Baden-Baden, Kunsthalle, 1977, en el que se ocupa de la relación de sus filmes y la escultura, no tanto como objeto sino como campo de experiencia en el tiempo.

<sup>212</sup> Michael Snow citado en Richard Serra, *op. cit.*, p. 73. También Hollis Frampton se expresa en estos términos: «El cine es tanto objeto como ilusión. La película de acetato es material en el sentido que es especialmente susceptible a una manipulación similar a la de la escultura». Hollis Frampton, “La decadencia del estado del arte”, *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*, Barcelona, MACBA, 2007, p. 113. La imagen, en cualquier caso, se concibe, no tanto como una representación o registro del mundo, sino como una sustancia o materia concreta.

<sup>213</sup> Richard Serra, *op. cit.*, p.73.

way in which material is handled as an end in itself. Because of the direct manipulation of the material, that is an analogy that I can accept more easily than the sculptural analogy<sup>214</sup>.

Las comparaciones e influencias entre los distintos medios, aunque no hay duda de que resultan problemáticas, son una constante en las interpretaciones de estas obras y en las declaraciones de los propios artistas. Así por ejemplo Stanley Vanderbeek en 1965, en un estilo y con un lenguaje propio de los manifiestos de las vanguardias históricas expone:

Es absolutamente necesario que nosotros (los artistas del mundo) inventemos un nuevo lenguaje mundial.  
Inventemos un lenguaje pictórico internacional no verbal.  
Propongo entonces que se comience inmediatamente a buscar la posibilidad de un lenguaje pictórico internacional que utilice fundamentalmente películas<sup>215</sup>.

La interacción entre disciplinas y la referencia al género pictórico se produce, como indica Serra, de forma indirecta. La presencia de lo pictórico, pues, en referencia a lo fílmico, más bien se constituye como un desarrollo de asociaciones analógicas por parte del espectador en el proceso interpretativo. En el caso de Snow, la presencia más clara de lo pictórico en los filmes se da cuando pretende describir alguna de sus obras de su época de pintor, mostrándolas sesgadamente, utilizando el lenguaje verbal para evocar esas pinturas que deliberadamente no nos son totalmente mostradas. Lo que constata al tratar de describir alguna obra pictórica que es proyectada y posteriormente filmada por la cámara, en un proceso recursivo de *mise en abîme*, es que no podemos hablar realmente de una verdadera interconexión entre lenguajes. Son comparaciones analógicas de las que no se puede deducir una equivalencia literal entre sistemas o medios artísticos, que son objetiva y materialmente distintos. Aun así, no se pretende negar aquí la importancia de las múltiples interferencias que

---

<sup>214</sup> *Ibíd.*, p.74.

<sup>215</sup> Fernando Herrero y José Ignacio Fernández Bourgon, *Cine independiente americano: una introducción*, XXVII Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982, p. 34, citado en Carlos Tejera, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 194.

inevitablemente se producen o surgen entre unos y otros medios de producción de imágenes. De hecho, es preciso señalar que las alusiones al género pictórico están presentes no sólo en estas obras en las que describe sus cuadros, sino también en los efectos lumínicos y los filtros de color tan habituales en sus procesos fílmicos. En una de sus obras más recientes titulada *Puccini Conservato* de 2008, por ejemplo, la cámara está tan cerca de su objetivo, el tejido que cubre un altavoz del que surge el sonido, que hasta que la escena no adopta un punto de vista más alejado no sabemos de qué objeto se trata, de tal manera que la imaginación del espectador podría pensar en la superficie de un lienzo sin tratar. Evidentemente, son asociaciones legítimas pero no son pertinentes para argumentar la incursión del código cinematográfico en el pictórico o viceversa.

Otra cosa son aquellas experimentaciones fílmicas en las que se pinta y se manipula directamente la cinta de celuloide, como puedan ser algunas obras de Brakhage, pero Snow nunca lleva a cabo este tipo de incursión.

## 2.3 La fotografía como arte

...una simple “réplica de la realidad” nos dice sobre la realidad menos que nunca.

Bertolt Brecht<sup>216</sup>

Además de la dimensión referencial entre diferentes sistemas artísticos, toda reflexión sobre un medio, sea cual sea, debe plantearse la cuestión fundamental de la relación específica entre el referente externo y el mensaje producido por ese medio. Se trata de la cuestión de los modos de representación o de retorno de lo real, que diría Foster. Pero cuando el medio es la fotografía o el cine esta relación se plantea de manera más acusada.

Existe una suerte de «consenso de principio» que pretende que el verdadero documento fotográfico «rinda cuenta fiel del mundo»<sup>217</sup>. Y esta virtud irreductible descansa principalmente en la conciencia que se tiene del proceso mecánico de producción de la imagen. La imagen fotográfica es percibida como una especie de prueba que atestigua la existencia de lo que se muestra. Aunque está sujeta a la voluntad del sujeto operador o fotógrafo y a un determinado número de convenciones, por otro lado, al responder a un mecanismo físico de reproducción, no depende del todo de esa voluntad del sujeto, es decir, no depende de lo que el artista ve sino de lo que sucede delante del objetivo. De ahí, por ejemplo, el uso de la imagen como documento histórico. En este sentido se afirma que la fotografía es transparente, resucitando así la promesa de un sentido descriptivo que proporcionaría una imagen empíricamente verificable del mundo visible, «libre de la contaminación de intermediarios»<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> Bertolt Brecht, citado en Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2008, pp. 50-1.

<sup>217</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 19.

<sup>218</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 16-7. Evidentemente, este mito de la transparencia no mediatizada, no subjetiva, que constituiría la imagen como representación de la realidad objetiva, ha sido ampliamente contrarrestado y matizado, lo cual no quita para que la imagen fotográfica, y en su caso, el testimonio de los vídeos, puedan

Son, como afirma Burke, «las tentaciones de realismo, o mejor dicho de tomar una imagen por la realidad»<sup>219</sup>.

Sin embargo, las obras analizadas aquí, que surgen a finales de los sesenta, se manifiestan, precisamente, como reacción contra el mito o la ilusión de la fotografía entendida como espejo de lo real, como imagen mimética. Y frente a ello se entiende y se analiza la imagen como signo o código, en el mismo sentido que el lenguaje, capaz de transformar lo real o de negarlo; un signo de interpretación, de análisis, de resignificación<sup>220</sup>, incluso de abstracción. Por supuesto, se niega la neutralidad<sup>221</sup> del aparato fotográfico y la idea de que la aparición misma de la imagen opera en ausencia de un sujeto. Lo que se remarca por encima de todo es que la fotografía interpreta, selecciona, jerarquiza y eso solo puede ser posible a través de un sujeto y su intencionalidad. La consecuencia lógica de esta concepción reflexiva y crítica del efecto de realidad en fotografía desemboca en el énfasis a favor del artefacto, y de una intervención

---

ser utilizados como «testimonios admisibles» en el mundo jurídico pero también en los estudios históricos y culturales.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>220</sup> Sin duda, la corriente estructuralista constituyó una especie de punto culminante en este extenso movimiento crítico de denuncia del «efecto de realidad» y de transparencia del medio. Sin embargo, muchos son los textos y los teóricos que se han ocupado de este punto desde diferentes enfoques, desde los que se inspiran en la psicología de la percepción (Arnheim, Kracauer) hasta los estudios con un carácter explícitamente ideológico (Bourdieu, Baudry, Damisch y las principales figuras de *Cahiers du Cinéma*), hasta los discursos que se refieren a los usos sociológicos y antropológicos de la fotografía (Alan Sekulla, Foster y su texto, “El artista como etnógrafo”, Levi Strauss). En todos los casos se trata de enfoques que se revelan contra el discurso de la mimesis y de la transparencia y subrayan, por el contrario, que la fotografía está fuertemente codificada, tanto desde el punto de vista técnico, cultural, sociológico, estético, etc. Esta codificación desplazará la noción de realismo de su anclaje empírico hacia el supuesto teórico de que toda realidad está codificada simbólicamente y que toda imagen es un texto, un objeto cultural. *Cfr.* Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 32-42. En todos los casos se trata de marcar la desconfianza en cuanto a la objetividad, la neutralidad y la naturalidad del *medium* fotográfico en su reproducción de la realidad.

<sup>221</sup> En 1978 la revista *October* dedica un número especial a la fotografía en el que aparece un artículo de Hubert Damisch, traducido por Rosalind Krauss, que insiste sobre el hecho de que la cámara oscura no es neutra ni inocente sino que la concepción del espacio que implica es convencional y está guiada por los principios de la perspectiva renacentista. Hubert Damisch, “Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique”, *October* n° 5, Nueva York, MIT Press, 1978.

deliberada y exhibida del artista en los procesos mediáticos. El artista es totalmente consciente de lo que implica la operación fotográfica<sup>222</sup> y retoma bajo un enfoque analítico y sistemático una reflexión sobre sus materiales constitutivos y simbólicos.

La fotografía, por un lado, se vuelve muy útil como técnica de registro y soporte de información. Al producir simples documentos, y no obras autónomas, reenvía necesariamente al espectador hacia la idea, la acción, el proceso de constitución desarrollados por el artista. La imagen ya no se propone en sí misma o por sí misma como entidad autosuficiente expuesta al disfrute del público, a su contemplación desinteresada y a su libertad de percepción o interpretación. Se concibe, más bien, para que el espectador encuentre de nuevo, en ella, y reconstituya a través de ella, un trabajo, una experiencia, un procedimiento, un proceso<sup>223</sup>. Las respuestas del espectador están, en gran medida, condicionadas, dirigidas, pues el propio procedimiento señala el sentido de la imagen.

*Authorization* es, en este sentido, ejemplar, al presentarse como un anti-retrato, entendiendo el retrato fotográfico como principio de una realidad o de una verdad subjetiva revelada por la foto. En la obra de Snow, la conciencia de la situación del sujeto de la representación se aleja a medida que se despliega el procedimiento fotográfico. Es decir, como veremos más adelante, se trataría de lo contrario del *punctum* de Barthes. De un modo similar a la operación fotográfica de Ugo Mulas, titulada *The process of photography. Self-portrait for Lee Friedlander* de 1971, se articulan, en estas obras, algunos intereses principales que caracterizan a los usos artísticos de la fotografía a partir de finales de los sesenta y durante la siguiente década. Por un lado, una analítica de la percepción y de la representación, que añade a cuestiones fenomenológicas una reflexión sobre la naturaleza del medio, y por otro lado, ambas comparten una profunda afinidad con la sensibilidad literalista y teatral, en las que se logra un destacado efecto de «presencia»<sup>224</sup> que apela y requiere del espectador

---

<sup>222</sup> Jean-François Chevrier, “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía”, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, GG, 2006, p. 184.

<sup>223</sup> *Ibíd.*, p. 181.

<sup>224</sup> Michael Fried, “Arte y objetualidad”, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004, p. 192.



13. Ugo Mulas, *The process of photography. Self-portrait for Lee Friedlander*, 1971

En estas piezas la separación tradicional entre el producto, la obra acabada y el proceso, el acto generador realizándose, ya no es pertinente. Ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera de su «modo constitutivo»<sup>225</sup>. La obra se presenta más bien en el sentido de un dispositivo teórico, lo *fotográfico*, si se quiere. Se trata,

---

<sup>225</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 54.

siguiendo a Dubois, de concebir ese «dispositivo *fotográfico* como una categoría de pensamiento, absolutamente singular y que conduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer»<sup>226</sup>.

Si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de estas propuestas fotográficas, obligatoriamente hay que atender al proceso más que al producto, al resultado<sup>227</sup>. Tener en cuenta no sólo, en el nivel más elemental, las modalidades técnicas de la constitución de la imagen (su carácter indicial y mecánico), sino también, por una extensión progresiva, el conjunto de los datos que definen, en todos los niveles, la relación de la imagen con su situación referencial, tanto en el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto-operador, el gesto de la mirada sobre el objeto, el momento de la toma), como el de la recepción (relación con el espectador, el gesto de la mirada sobre el signo, momento de la «re-toma», el lugar de exposición, el tamaño de la imagen expuesta, el soporte sobre el que se expone la imagen).

En algunas piezas encontramos también una reflexión más explícita acerca de la fotografía como huella de lo real, como índice. Un análisis influido por la teoría semiótica<sup>228</sup> y que se basa en la idea de que en la imagen fotográfica, a diferencia de otros modos de representación, subsiste a pesar de todo, un sentimiento de realidad ineluctable, más allá de la conciencia de los códigos que entran en juego. El fundamento mismo de lo fotográfico, su diferencia específica como huella luminosa por contacto, es decir, por contigüidad real y física con el referente, se resistiría a ser abandonado, a pesar del escepticismo propio de la principal

---

<sup>226</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>227</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>228</sup> Dentro de la corriente semiótica que procede de C. S. Peirce se ha realizado una distinción entre, por una parte, signos que son convencionales en su aplicación y, por tanto, arbitrarios por la manera como se adecuan al signo y al significado, y, por la otra, signos en los que existe un nexo natural entre signo y significado. A los primeros se les llama «icónicos», y por regla general se considera a las imágenes como el ejemplo supremo del signo icónico. A los segundos se les llama «índices». Los semiólogos más radicales sostienen, sin embargo, que todo signo es convencional, sería el caso de Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Paidós, 2010. Otras versiones influyentes y destacadas de la teoría semiótica serían las de Umberto Eco, *Tratado de semiología general*, Barcelona, Lumen, 1977; y Rosalind Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996.

corriente de pensamiento, el post-estructuralismo. Como subraya Rosalind Krauss: «El fotograma (o rayograma) no hace más que determinar o poner de manifiesto lo que ocurre en *toda* fotografía. Una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúa como índice de su objeto. Se distingue de los verdaderos iconos por el carácter absoluto de su génesis física, que parece provocar un cortocircuito o anular los procesos de esquematización o intervención simbólica que operan en el seno de las representaciones gráficas de la mayoría de las pinturas. Mientras que en la pintura lo Simbólico encuentra su camino a través de la conciencia humana activa tras las formas de representación, no ocurre igual en la fotografía. Su poder responde a su identidad como índice, y su significado reside en las modalidades de identificación que se asocian a lo Imaginario»<sup>229</sup>.

Este aspecto, la naturaleza indicial de la fotografía, puede explicar parte de la confianza en el realismo y la veracidad que se le presupone a la fotografía frente a otras formas de representación, pues todo lo que aparece en una imagen fotográfica, comprensiblemente, estaba delante de la cámara en el momento de la toma, aunque no todo lo que estaba ante el objetivo tiene por qué aparecer en la imagen, como sucedía en las primeras imágenes de Daguerre de tomas muy largas.

Especie de *imagen-acto absoluta*, inseparable de su situación referencial, la fotografía afirma así *su naturaleza esencialmente pragmática: ella encuentra su sentido ante todo en su referencia*. Este punto es insoslayable. Por más que se diga que tal o cual foto termina por encontrar su sentido en sí misma, que su carga simbólica excede a su peso referencial, que sus valores plásticos, sus efectos de composición o de textura la convierten en un mensaje autosuficiente, etcétera, no se podrá olvidar jamás que esta autonomía y esta plenitud de significaciones sólo se

---

<sup>229</sup> Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice. Parte 1”, “Notas sobre el Índice. Parte 2”, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 209-236. Publicado por primera vez en, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, en *October*, nº 3 (parte I) y nº 4 (parte II), Nueva York, MIT Press, 1977.

establecen por el hecho de sentar, transformar, llenar a posteriori, a título de efectos, una singularidad existencial primera que, en un momento y en un lugar dados, ha llegado a inscribirse sobre un papel muy acertadamente llamado «sensible». *Es esta necesidad absoluta de una dimensión pragmática previa a la constitución de toda semántica* lo que distingue a la fotografía de todos los demás medios de representación<sup>230</sup>.

Asimismo, Barthes afirmaría que la fotografía «puede mentir sobre el *sentido* de la cosa, siendo por naturaleza tendenciosa, pero no puede mentir sobre su *existencia*»<sup>231</sup>. Y es que cualquier tesis referencial ha de aceptar la imposibilidad de que el acto de referencia nos pueda ofrecer algo puramente objetivo y abstraído de la modelización del sujeto que lo lleva a término, pues toda experiencia perceptiva del mundo no deja de estar mediada y condicionada por los intereses, emociones, deseos, el dispositivo biológico y el transfondo cognitivo del sujeto.

Sea como fuere, la naturaleza indicial de la fotografía ha sido motivo de intensos debates y continúa siéndolo, como lo demuestra el libro recientemente editado por James Elkins, *Photography Theory*<sup>232</sup>. Ciertamente, dentro de la teoría del cine y la fotografía, confrontada con la amenaza y la promesa de lo *digital*, la *indexicalidad* como categoría ha alcanzado un nuevo protagonismo.

En este libro, que recopila una serie de artículos de diversos autores, se inscribe un texto de Walter Benn Michaels (al que hace referencia Fried en su ensayo *Why Photography Matters as Art as Never Before?*) que reflexiona, precisamente, sobre la naturaleza indicial de la fotografía y sus implicaciones en la consideración de la fotografía como arte o no-arte. El texto parte de la consideración de la obra del fotógrafo y artista Hiroshi Sugimoto, expuesta en la exposición *History of History*, en la Japan Society de 2006. Exposición que se centra en cinco fotografías de Sugimoto pero que incluye además varios tipos de *artefactos*, como esculturas en madera, pergaminos colgados, y objetos que no son ni fotografías ni artefactos (al menos no en sentido de esculturas o pergaminos) sino

---

<sup>230</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>231</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, citado en Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 69.

<sup>232</sup> James Elkins (ed.), *Photography Theory*, London, Routledge, 2007.

un conjunto de fósiles de trilobites, amonites y lirios acuáticos. Es decir, fósiles que datan de un tiempo anterior al surgimiento de la humanidad y que, por tanto, responden a fenómenos naturales. Sin embargo, Sugimoto los presenta como «the oldest form of art» y considera que ellos proporcionan una especie de genealogía de su propio trabajo con la fotografía. Los fósiles serían, según sus propias palabras, una especie de «pre-photography»<sup>233</sup>. En sentido figurado, Sugimoto considera que la fotografía como fósil, como fenómeno natural, es un arte pre-histórico, la primera forma de arte. Atiende, por tanto, a la naturaleza indicial de la fotografía como diferencia específica del medio y como relación causal entre el signo y su referente.

Photography is a novel medium of artistic expression, far newer than painting and sculpture, which date back to the early days of humanity. Interestingly, prior to the invention of photography in the early nineteenth century, an amazing apparatus for accurately recording the past already existed: fossils. I consider fossils the «pre-photography time-recording device», and they are no doubt the oldest form of art, although I am well aware that they date to a time well before the rise of humanity, which created the concept of «art».

Fossils were made by changes in the natural environment, such as earthquakes, landslides, explosions of undersea volcanoes, and meteor impacts. These calamities instantaneously killed certain life forms that had flourished on the earth, and these organisms were buried under dirt and ashes; their forms were imprinted at the very moment of their demise. Over the next hundred million years, encapsulated in geologic strata, they were transformed into «stones». Fossils will re-emerge from the depths, when the stratigraphic layers have been removed. If strata are «negatives» of past life, fossils are their «positive» images.

When I began my project of photographing undersea dioramas that represented scenes from the Devonian period, which ended more than 360 million years ago, it occurred to me that the trilobites, squids, and sea lilies that I saw in these

---

<sup>233</sup> Walter Benn Michaels, «Photography and Fossils», en James Elkins (ed.), *op. cit.*, pp. 431-50.

dioramas had all been re-imagined from their fossils. By photographing these fossils in turn, I was making another set of fossils.

I came to realize that photography is a process of making fossils out of the present.<sup>234</sup>

Walter Benn Michaels expone, a partir de este motivo, el fósil<sup>235</sup>, lo que considera que está en juego en la interpretación de la fotografía

---

<sup>234</sup> Hiroshi Sugimoto, *History of History*, exposición co-organizada por la Japan Society y la Freer Gallery of Art & the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, de Sept. 2005 a Feb. 2006. [http://www.japansociety.org/hiroshi\\_sugimoto\\_history\\_of\\_history](http://www.japansociety.org/hiroshi_sugimoto_history_of_history) (Consultado el 24/04/2012).

Esta concepción de la fotografía como fósil, rastro o registro de la realidad, nos devuelve a lo que Foster calificó como impulso etnográfico o antropológico del arte a partir de los ochenta. En “El artista como etnógrafo”, Foster expone ese impulso hacia el realismo, hacia el registro, la catalogación y la recuperación de la realidad, de los comportamientos o las acciones, que se ha convertido en una constante en la práctica reciente. Desde luego, las palabras de Sugimoto nos devuelven también a las teorías benjaminianas y a la idea de un presente que es ya pasado en el momento en que se registra en la imagen fotográfica como esto «ha sido». Para Sugimoto, las imágenes de hoy son ya los fósiles del mañana, un registro que puede servir a futuros pobladores de la tierra para analizar nuestros usos y costumbres, así como los fósiles nos descubren una realidad desconocida para nosotros. En su ensayo, Michaels contrasta la mayor credibilidad que proporciona la imagen fotográfica, cuya objetividad y veracidad parecen incontestables, con respecto a otros medios de representación como pueda ser la pintura o el dibujo, al considerarlas como pruebas de verificación de, por ejemplo, un suceso delictivo. Sin embargo, siguiendo a P. Burke o a E. H. Gombrich, no se puede obviar que la imagen pictórica ha sido y es, un documento histórico, un recurso de conocimiento innegable, de manera que, como afirma Gombrich, los cuadros realistas convencionales tiene valor documental para el historiador de la sociedad. E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998, p. 181. De hecho, en un interesante ensayo de Russell Shorto, *Los huesos de Descartes*, Madrid, Planeta, 2011, se describe cómo los retratos pictóricos conservados de Descartes, sirvieron para estudiar la posibilidad de que el cráneo, que por circunstancias desconocidas fue separado del resto del cuerpo, podía ser, por tamaño y constitución, el del propio Descartes. Un curioso ejemplo en el que se unen, por un lado, la reliquia cuya autenticidad es cuestionada y, por otro, la imagen pictórica, el retrato, como testimonio de verificación.

<sup>235</sup> Ya André Bazin, en “Ontología de la imagen fotográfica”, analizaba de qué manera la fotografía se beneficia de una «transfusión de realidad de la cosa a su reproducción» introduciendo la idea, o en sus propias palabras, «una psicología» de la reliquia y del *souvenir* que se benefician también de una sobrecarga de realismo procedente del «complejo de momia». Señalando que el Santo Sudario

como índice. Partiendo del fósil desarrolla el argumento de que la naturaleza indicial, como problema, es central a la especificidad del medio de la fotografía.

El carácter indicial dota a la fotografía de su diferencia específica y de su poder sobre el espectador, aunque evidentemente el realismo al que aspira la fotografía, o una parte de la fotografía, representa mucho más que esto y está sujeto a convenciones y al proceso de selección por parte del sujeto operador, del punto de vista, del objeto, del momento del disparo, etc. Como huella, como índice no son signos, no son auténticas representaciones hasta que se utilizan para significar, para transmitir información. Hasta ese momento son simplemente fenómenos naturales. En ese sentido, el autor y el uso que haga de la imagen, son los responsables de su veracidad o de su falsedad<sup>236</sup>.

Para Michaels, cuando Rosalind Krauss en “Los espacios discursivos de la fotografía”<sup>237</sup>, critica los esfuerzos por tratar las fotografías de Timothy O’Sullivan como trabajos de arte, mediante la exposición de los «valores estéticos» de las imágenes y la pertenencia al «discurso artístico», el objeto de su crítica no es la fotografía de O’Sullivan, sino el propio arte y su ámbito de legitimación. Su análisis, expresado también en “Notes on the Index”<sup>238</sup>, se centra en que el carácter indicial de la fotografía comporta, de hecho, un obstáculo, una ruptura para considerarla como auténticas representaciones<sup>239</sup>, pues por sí solas no significan. Lo cual comporta un elemento positivo desde el punto de vista teórico y desde el posicionamiento de los modelos artísticos

---

de Turín realiza la síntesis de la reliquia y de la fotografía. Para Bazin la fotografía embalsama el tiempo, sustrayéndolo de su propia corrupción, fosilizándolo, que diría Sugimoto. André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, p. 28-9.

<sup>236</sup> Francisca Pérez Carreño, “El artista como reportero. Los mitos del fotoperiodismo artístico”, en Félix de Azúa (ed.), *De las News a la Eternidad*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012, p. 65.

<sup>237</sup> Rosalind Krauss, “Los espacios discursivos de la fotografía”, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, GG, 2002, pp. 40-59.

<sup>238</sup> R. Krauss, “Notas sobre el índice. Parte I-II”, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 209-235.

<sup>239</sup> En este sentido, Barthes entendía la diferencia entre la pintura y la fotografía como la diferencia entre una representación y lo que él denominaría una «emanación». Walter Benn Michaels, “Photography and Fossils”, en James Elkins (ed.), *op. cit.*, pp. 431-450.

descritos por Krauss. «Cualquiera que sea su poder, podría decirse que la fotografía es “sub” o “pre-simbólica”, que remite el lenguaje del arte a la imposición de las cosas»<sup>240</sup>. De hecho, que las fotografías no sean auténticas representaciones implica algo importante para el arte de los setenta, y es que ellas podían jugar un papel central en la crítica del arte moderno, entendida de forma crucial como crítica de la representación, de la pintura y de las categorías asociadas con ella, es decir, la intención estética, el trabajo artístico, la autoría, las convenciones pictóricas, el valor de mercado, etc.<sup>241</sup>

La foto-huella no implica, necesariamente, la idea de semejanza y, de hecho, Krauss se centra, sobre todo, en la vertiente abstracta del arte del índice<sup>242</sup>.

Para Krauss, la fotografía como índice: «Se distingue de los verdaderos iconos por el carácter absoluto de su génesis física, que parece provocar un cortocircuito o anular los procesos de esquematización o intervención simbólica que operan en el seno de las representaciones gráficas de la mayoría de las pinturas. Mientras que en la pintura lo Simbólico encuentra su camino a través de la conciencia humana activa tras las formas de representación, no ocurre igual en la fotografía. Su poder responde a su identidad como índice, y su significado reside en las modalidades de identificación que se asocian a lo Imaginario»<sup>243</sup>. Y, de hecho, cita el ensayo de Bazin “Ontología de la imagen fotográfica” (al que hemos hecho mención anteriormente en una nota al pie), en el que describe la condición indicial de la fotografía.

Después de todo, la pintura es una forma inferior de producción de semejanzas, un sucedáneo de los procesos de

---

<sup>240</sup> R. Krauss, “Notas sobre el índice. Parte I-II”, *op. cit.*, p. 217.

<sup>241</sup> Para Mary Ann Doane, «Krauss attempted to describe the reverberations of a photographic imaginary in the domain of abstract art, thus extricating indexicality from the problematic terrain of realism. While realism claims to build a mimetic copy, an illusion of an inhabitable world, the index only purports to point, to connect, to touch, to make language and representation adhere to the world as tangent –to reference a real without realism». Mary Ann Doane, “Indexicality: Trace and Sign: Introduction”, *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, No. 1, Vol. 18, 2007, p. 4.

<sup>242</sup> R. Krauss, “Notas sobre el índice. Parte I-II”, *op. cit.*, pp. 232-3.

<sup>243</sup> *Ibid.*, pp. 216-7.

reproducción. Sólo una lente fotográfica puede ofrecernos un tipo de imagen capaz de satisfacer la profunda necesidad del hombre de sustituir el objeto por algo más que una mera aproximación... La imagen fotográfica es el objeto en sí, el objeto liberado de los determinantes temporales y espaciales que lo gobiernan. No importa lo borrosa, distorsionada o descolorida que esté, no importa que carezca de valor documental; la imagen fotográfica comparte, en virtud del propio proceso de su gestación, la identidad del modelo al que reproduce: es el modelo<sup>244</sup>.

Para Krauss, el «déficit de significado» que resulta de la imagen fotográfica ha de ser suplido por la adición de un texto o por información que depende de cuestiones externas, es decir, por la necesidad de «elaborar un discurso suplementario»<sup>245</sup> que la imagen por sí misma no proporciona, aunque la información esté en la fotografía.

Asimismo, como anota Walter Benn Michaels, la reivindicación que hace Krauss de la fotografía y «su presencia combinada con los términos explícitos del índice»<sup>246</sup> en el arte de los setenta, refuerza, no ya la reflexión y crítica de la fotografía en sí misma como medio autónomo, sino la crítica de las categorías artísticas, la distinción entre géneros que hemos analizado en los capítulos anteriores. De este modo, las experiencias artísticas de los años setenta hablan, según Krauss, de «lo fotográfico» como «objeto teórico» y como herramienta privilegiada de cuestionamiento de los géneros artísticos tradicionales y no «sobre la fotografía»<sup>247</sup>, estableciendo, de ese modo, una ruptura con el modelo pictórico del arte moderno, ruptura que los artistas de los años ochenta restablecerán a través de la fotografía *tableau*, como la denomina Chevrier y toma prestado Michael Fried.

---

<sup>244</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, citado en Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 217.

<sup>245</sup> Rosalind Krauss, “Notas sobre el Índice. Parte 1”, “Notas sobre el Índice. Parte 2”, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 226.

<sup>246</sup> *Ibíd.*, p. 220.

<sup>247</sup> Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, GG, 2002, p. 14.

Del mismo modo, Hubert Damisch exponía, en la introducción del libro de Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, que en dicho libro la autora «describe una trayectoria que corresponde a un verdadero desplazamiento epistemológico: ahí dónde el discurso imperante se esfuerza por imponer una disciplina a la fotografía, acostarla en el lecho de Procusto de la historia del arte, de borrarla en tanto que *acontecimiento* para encasillarla a lo largo de una historia continua y duradera, la del arte, de la cual sería el producto y que la habría preparado, suscitado, llamado desde hace tiempo, hasta tal punto que su invención se reduciría a una formalidad sin consecuencia (como pretendía la exposición *Before Photography* presentada en 1981 en el Museum of Modern Art), todo el esfuerzo de Rosalind Krauss apunta, por el contrario, a restituirle parte de su fuerza, del valor de ruptura que tuvo en su origen, y, al mismo tiempo, a subrayar su irremediable retorno. (...) la fotografía actúa en espacios del discurso, más allá de los estrictamente artísticos: el del reportaje, el viaje, el archivo e, incluso, el de la ciencia»<sup>248</sup>.

Lo que está en juego en este conflicto, tanto en las posturas que tratan de superar el carácter indicial y mecánico de la fotografía, en un esfuerzo por considerarla dentro de los parámetros de una historia del arte continua y coherente, como aquellas posturas que lo reafirman, cuestionando su carácter de representación verosímil, es, de nuevo, la autonomía de lo artístico y qué es lo que determina su identidad como arte o no-arte.

Así, Jean-François Chevrier establece una distinción entre las fotografías surgidas desde los años cuarenta del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX, que se presentan como «obras estrictamente fotográficas, es decir, como pruebas singulares autónomas» que responden a «los desarrollos de un arte específico, en un área de competencia definida por la naturaleza de un procedimiento común»<sup>249</sup>, con aquellas que a finales de los sesenta y sobre todo durante los años setenta, forman un conjunto constituido por obras materialmente muy diversas, cuyo punto en común ya no es la imagen fotográfica como tal, sino el lugar que ocupa la fotografía, de manera extremadamente variable, en un

---

<sup>248</sup> Hubert Damisch, “A partir de la fotografía”, en Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 11-2.

<sup>249</sup> Jean-François Chevrier, *op. cit.*, p. 146.

proceso artístico que no está necesariamente determinado ni definido por ella. A diferencia del primer grupo, en el que la diversidad de intereses o funciones que han inspirado a la fotografía tienden a desaparecer en beneficio de un discurso de la fotografía como arte, sin que ello signifique que sus autores deban ser considerados artistas –matiza Chevrier-, en el segundo caso «se permiten todas las dudas sobre la naturaleza artística de la fotografía, aunque todos los autores representados deben ser considerados como artistas, en la medida en que se han manifestado como tales»<sup>250</sup>. Se trata pues, de considerar el medio como un instrumento artístico más, en lugar de convertirlo en «un arte en sí mismo»<sup>251</sup>.

Lo mismo sucederá con la práctica fílmica de Snow o Warhol, los cuales se consideran artistas ante todo, a diferencia de otros colegas como Hollis Frampton, Jonas Mekas o Jacobs que sí se definen como realizadores y restringen su trabajo al ámbito específico de la práctica fílmica.

Por lo tanto, el instrumento fotográfico se presenta como un elemento especialmente interesante, en la medida en que «no es, por definición, un instrumento puramente artístico y porque participa de la reproducción cultural de la vida cotidiana, con un servilismo más o menos voluntario»<sup>252</sup>. Como señala Jeff Wall, la falta de interés por parte de los marchantes de arte y de los coleccionistas a principios de los sesenta hacia este medio, otorga a la fotografía un «potencial utópico»<sup>253</sup> que propicia la idea de que la fotografía constituye un medio que no está del todo integrado dentro del sistema artístico y que, por tanto, goza de un carácter transgresor con respecto a otros medios más tradicionales. Su reconocimiento, integración y legitimación como arte de pleno derecho -Arte con mayúscula- por parte de la propia institución, no se producirá hasta finales de los años setenta<sup>254</sup> y sobre todo a partir de la década de los ochenta con la obra de artistas como Cindy Sherman o el propio Jeff Wall.

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>252</sup> Jean-François Chevrier, “La historia de Bernd y Hilla Becher”, *op. cit.*, p. 311.

<sup>253</sup> Jeff Wall, “‘Señales de indiferencia’. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, *Ensayos y entrevistas*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003, p. 284.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 284.

### 2.3.1 Presencias mudas. La vertiente abstracta del arte del índice

Walter Benn Michaels atiende, en un primer momento, al establecer el paralelismo con el fósil, a lo que sería la definición mínima de la fotografía como impresión sobre una superficie, como simple «huella luminosa», que no implica, a priori, ni que pase por un aparato de registro, ni que la imagen obtenida se asemeje al objeto del cual constituye la huella<sup>255</sup>. Por otra parte, se observará también, como indica Dubois, que el principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un momento en el conjunto del proceso fotográfico. Antes y después del momento del registro del mundo sobre la superficie sensible, hay toda una serie de procesos, elecciones, gestos culturales codificados, que dependen de decisiones y opciones particulares.

Por tanto, el énfasis expuesto en la noción de índice se explica por el deseo de superación del «lenguaje articulado de las convenciones estéticas» y su sustitución «por el registro la pura presencia física»<sup>256</sup>. Así pues, como huella de lo real, está determinado únicamente por su referente, es una representación por contigüidad física del signo con su referente, no es una auténtica representación. Del mismo modo que la huella en la arena no es la representación del pie que posó sobre ella, o así como el humo puede ser un indicio de fuego pero no es una representación del fuego, igualmente los espacios negativos de Nauman, por ejemplo, como *El espacio bajo mi silla* o las huellas falsas de extremidades, *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*, son signos, indicios del objeto que los ha conformado pero no su imagen. La carencia de iconicidad de las huellas o moldes, el hecho de que desafíen la comprensión como imágenes reconocibles, les confiere aparentemente mayor autenticidad, garantizando su valor indécico. Con mayor razón, el juego de Nauman es reclamar que esas huellas pertenecen a artistas famosos, cuestionando precisamente el valor de autenticidad<sup>257</sup> de

---

<sup>255</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 48.

<sup>256</sup> R. Krauss, “Notas sobre el índice. Parte I-II”, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 222.

<sup>257</sup> Didi-Huberman relaciona el valor de autenticidad, por un lado, con el vocabulario utilizado por Peirce para describir el índice y, por otro, con el discurso teológico que concierne a las reliquias. En concreto, Didi-Huberman

estos signos-moldes. Su *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* (Impresiones en cera de las rodillas de cinco artista famosos) de 1966, ironiza con las marcas indiciales. La forma de las huellas es sólo pertinente como el molde de lo que no está pero que las hace posibles. Las cinco impresiones sacras son fraudulentas, en primer lugar porque son las del propio artista y en segundo lugar, porque el material de la «reliquia» no es ni siquiera cera. Es necesario destacar la importancia del título para que el juego se produzca, pues las marcas por sí solas no nos dicen nada, son «impulsos ciegos»<sup>258</sup>. El espectador reacciona ante la presencia de un signo que es reconocible por aprendizaje y aquí, sin el título, no podemos saber si esas marcas son de una persona, de varias, o a qué parte del cuerpo corresponden, no somos capaces de deducir por nosotros mismos de qué se trata. En este sentido Nauman demuestra que las huellas, como fenómenos naturales, pueden usarse para mentir y que, por tanto, el autor de la imagen o huella y el uso que hace de ella son responsables de su veracidad o su carácter fraudulento. Los actos naturales son reducidos, siguiendo a Eco, a fenómenos culturales<sup>259</sup> que requieren ser interpretados.

---

cuestiona este valor a partir del análisis del sudario de Turín y la prueba de su fraude. Georges Didi-Huberman, “The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)”, *October* 29, Summer 1984, p. 68; citado en Mary Ann Doane, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, 2007, p. 135.

<sup>258</sup> «Peirce observaba que un índice es algo que dirige la atención sobre el objeto indicado por medio de un impulso ciego. (...) Cualquier índice visual me comunica algo, por medio de un impulso más o menos ciego, basándose en un sistema de convenciones o en un sistema de experiencias aprendidas.

De las huellas de un animal en el suelo puedo deducir su presencia, si he sido adiestrado para establecer una relación convencional entre aquel signo y el animal. Si las huellas son de algo que nunca he visto (y nadie me ha dicho de qué son) no reconozco al índice como a tal, sino que lo interpreto como accidente natural». Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 189.

Por lo tanto, una marca en el suelo sólo se convierte en signo de la presencia de un animal cuando puede ser interpretado como huella de éste. Se puede afirmar que todos los fenómenos visuales que pueden ser interpretados como índices también pueden ser considerados como *signos* convencionales, según la consideración de Eco. De hecho, Eco reduce la relación triádica de Peirce a una relación diádica al concebir la semiosis como el lugar de las relaciones de signos con signos, eliminando como superfluo el objeto.

<sup>259</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 239.



14. B. Nauman, *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*, 1966

Obras como las de Nauman responden a un reflexión sobre la idea de que la imagen indicial únicamente remite a un referente determinado, el que la ha causado y del cual es resultado físico o químico y por tanto adquiere un poder de designación<sup>260</sup> característico que sirve para atestiguar la existencia de una realidad. A partir de estas cualidades de la imagen indicial se desprende que las fotografías no tienen significado en sí mismas, sino que su sentido es exterior a ellas, es decir, determinado por su relación con

---

<sup>260</sup> La huella indicial señala, designa con el dedo. En este sentido Krauss, partiendo de la tipología desarrollada por Pierce, enfatiza la relación entre la fotografía y los signos denominados deícticos, que lo que hacen es señalar a algo, designar entidades particulares, pero que, por sí solos no significan. Con estos signos se establece la diferencia entre significar y designar, de tal modo que su significación, en este caso, no se constituye más que por su propia designación. Véase, Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 69-71; Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 85.

su objeto y con su carácter de enunciación<sup>261</sup>. Por eso Walter Benn Michaels, enfatiza el conflicto y la necesidad de superar la consideración de la fotografía como índice, en relación a considerarla arte o no-arte. Y por eso, finalmente, insistiendo en la invocación del fósil fotográfico de Sugimoto como un objeto intencional «By photographing these fossils... I was making another set of fossils», señala la transformación del objeto natural en intencional, de la marca en representación<sup>262</sup>, la transformación del índice en icono por medio de la tecnología fotográfica.

If, then, the conflict in painting of the late 60s was “whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or objects” [cita de *Arte y Objetualidad*], the point of the photograph in the years since 1967 is that it has become the site on which this conflict takes place. [...] And it is this replacement of the opposition between good art and bad art with the opposition between art and not-art that places photography at the center of art history in the last half century<sup>263</sup>.

Es decir, que la problemática que se había desencadenado durante los años sesenta con el arte literalista se traslada, en opinión de Michaels, al ámbito de la fotografía. En este sentido, el uso de la imagen fotográfica como auténticas representaciones y no meros fenómenos naturales, requiere de la presencia autoconsciente del autor de la imagen y de su capacidad para representar y proporcionar conocimiento de la realidad, utilizando las convenciones propias del medio.

Sin embargo, el interés de Krauss por la tipología de signos desarrollada por Pierce y en concreto por las marcas indiciales, basa su significado en esa relación física con su referente y en la capacidad de designación. «Se podría decir, que es una especie de señal o huella de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo

---

<sup>261</sup> Por esa razón Barthes no muestra la imagen de su madre cuando era niña, a pesar de que representa el motivo que desencadena su reflexión en *La cámara lúcida*. Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 50.

<sup>262</sup> Walter Benn Michaels, “Photographs and Fossils”, en James Elkins (ed.), *Photography Theory*, New York and London, Routledge, pp. 442-3.

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 442-3.

que se refiere, el objeto que significa»<sup>264</sup>. En este sentido, para Krauss la obra de Duchamp y en especial *Tu m'* (1918) constituye uno de los mayores exponentes. De ese modo, un dedo apuntando, por ejemplo, designa algo sin describirlo, apunta a no sabemos qué. No afirma nada, solo dice «allí»<sup>265</sup>, como la obra de Snow *Traces* (1977). Aquí Krauss, al poner el énfasis en lo indicial frente a las convenciones que entran en juego en lo fotográfico, lo que hace es definirlo como una «reducción del signo convencional a una huella» y luego, siguiendo a Barthes, a un «mensaje sin código»<sup>266</sup>; lo fotográfico no como copia de lo real sino como una *emanación* de lo real. Por tanto, el arte de los setenta es analizado bajo un único principio, «el registro de la presencia física sin más»<sup>267</sup>, como es el caso del arte corporal y la obra de instalación, que requiere de la presencia física del espectador que ha de experimentar la obra. Resumiendo, como lo haría Foster, «el arte de los setenta también se enfrentó a “una tremenda arbitrariedad en relación con el significado” y su primera respuesta fue recurrir “a la presencia muda de un acontecimiento no codificado»<sup>268</sup>. Lo que para algunos artistas y críticos, tal giro hacia la presencia física y muda suponía una transformación crítica y transgresora del arte, para otros como Fried, era una amenaza que sometía el arte a una presencia mundana

---

<sup>264</sup> Rosalind Krauss en entrevista con Anna María Guasch, *La crítica dialogada*, Murcia, Cendeac, 2007, p. 73.

<sup>265</sup> La especificidad y singularidad asociada con el índice se evidencia más claramente en la designación de Peirce de los pronombres demostrativos, (por ejemplo, «this», «that»). Como Ducrot y Todorov señalaron, «In language everything that relates to *deixis* is an index: words such as *I, you, here, now*». Roman Jakobson los denominará *shifters* porque su referencia depende por entero de la situación del hablante, que cambia de una implementación a la siguiente. «This», por ejemplo, está vacío de todo contenido y simplemente designa un objeto o situación específica y singular, comprensible solo dentro de un discurso dado. Mary Ann Doane, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, 2007, p. 134.

<sup>266</sup> Rosalind Krauss, “Notas sobre el índice. Parte I-II”, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 226. Umberto Eco será muy crítico con esta noción de «mensaje sin código» afirmando que no existe nada fenomenológicamente puro, ningún mensaje sin código que sea previo al proceso de codificación. Véase Umberto Eco, “Critique of the Image”, citado en Martin Jay, *Ojos Abatidos*, Madrid, Akal, 2007, p. 335. Hay que decir que el propio Barthes rectificó su postura en *S/Z*, redefiniendo la relación entre denotación y connotación para negar la naturalidad de la primera.

<sup>267</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 86.

<sup>268</sup> *Ibíd.*, p. 86.

y trivial. Es esa «mística de lo real» que Fried concibe, en gran medida, como un movimiento ideológico que pretende proclamar y ocupar una posición por medio de la teoría<sup>269</sup>.

El arte conceptual desempeñó un papel importante en la evolución de los términos y las condiciones mediante los que la fotografía artística se definía a sí misma y en su relación con las otras artes, transformación que convirtió a la fotografía en una forma moderna institucionalizada que evoluciona explícitamente a través de la dinámica de la autocrítica<sup>270</sup>.

Para Jeff Wall, la ambigüedad política como arte de las formas experimentales en torno al conceptualismo, en el contexto de 1968, era el resultado de la fusión o, incluso, confusión de los *tropos* de la fotografía artística con algunos aspectos de su crítica. Lo paradójico, como señala Wall, es que la fotografía pudo «surgir socialmente como arte sólo en el momento en que sus presuposiciones estéticas sufrieron, de alguna manera, una crítica mordaz y radical, una crítica que aparentemente apuntó a excluir cualquier estetización o “artización” ulterior del medio»<sup>271</sup>. Aunque a lo que condujo, inevitablemente, fue a una aceptación total de la fotografía como arte (autónomo, burgués, coleccionable); por tanto, el desafío que podía suponer un medio infravalorado se esfumó al inscribirse en el «nuevo vanguardismo», como no podía ser de otra manera.

---

<sup>269</sup> Michael Fried, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004, p. 173.

<sup>270</sup> Jeff Wall, “‘Señales de indiferencia’. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, *Ensayos y entrevistas*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003, p. 284.

<sup>271</sup> *Ibíd.*, p. 284-5.

### 2.3.2 La condición de «descriptividad»

La dinámica autocrítica señalada por Wall y el deseo expreso de excluir cualquier estetización del medio son evidentes en las obras de Snow, al igual que en las de William Anastasi, Victor Burgin o John Hilliard, entre otros. Sus obras se centran en la imposibilidad de realizar un arte fotográfico directo, afirmativo y prefieren hacer montajes evidentes y significativos que reflexionen sobre el carácter mecánico y la especificidad del medio.

Es necesario considerar ahora, para ser precisos, las características particulares del índice-foto, las que los diferencian de las otras clases de huellas, y para ello es necesario, al mismo tiempo que se describe la relación privilegiada que la imagen fotográfica mantiene con su objeto, relativizar este «dominio de lo real»<sup>272</sup> en el estatuto del medio fotográfico. Y uno de los puntos fundamentales es la necesidad de distancia, de separación, de corte. Una distancia que funciona tanto en el espacio como en el tiempo y que disipa «el fantasma de una fusión con lo real». «En ningún momento, en el índice fotográfico (ni en ninguna otra huella, pues la proximidad extrema nunca es identificación total), el signo es la cosa»<sup>273</sup>.

Eso es todo lo que distingue la foto de lo que se llama, según Marcel Duchamp, el *ready-made*. [...] en el *ready-made*, toda distancia se halla abolida, destruida. *Es el referente mismo que se hace signo*, es el objeto real que se eleva, tal cual, al rango de obra de arte de pleno derecho, y esto por el solo gesto del artista –muestra, fijación, reliquia-. En este caso, sí, el objeto coincide con su propia imagen; hay confusión, identificación de las dos instancias.<sup>274</sup>

Cuando William Anastasi expone su obra, *Seven Sites. West Wall* (Siete emplazamientos. Muro oeste) de 1967, constituida por una serie de fotografías de la galería neoyorkina Dwan vacía, en las que anota las medidas de la pared, la ubicación de cada enchufe, serigrafiando todos estos datos en un lienzo de tamaño un poco menor al de la pared real y las cuelga en ese mismo espacio de

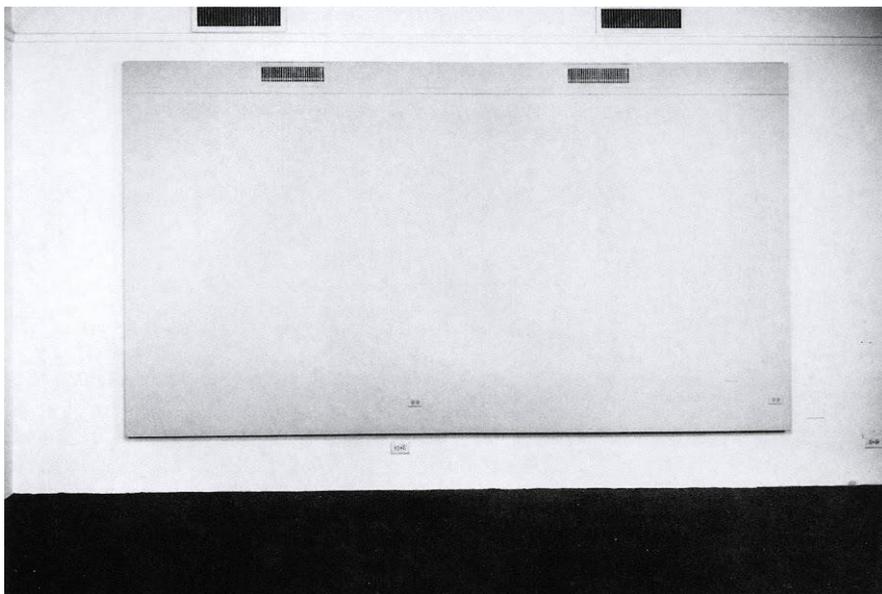
---

<sup>272</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p.78-9

<sup>273</sup> *Ibíd.*, p. 85.

<sup>274</sup> *Ibíd.*, p. 86.

referencia, Brian O’Doherty comenta: «Para mí al menos, aquella exposición tuvo un curioso efecto secundario: cuando se quitaron los cuadros, la pared se convirtió en una especie de fresco *ready-made* y, de ese modo, transformó todas las exposiciones que se montaron allí a partir de entonces»<sup>275</sup>. Es decir, podemos suponer que O’Doherty experimentó una toma de conciencia de aquello que normalmente nos pasa desapercibido, aquello en lo que ya no reparamos. De repente, es posible que fuera capaz de percibir esa pared porque se la había mostrado el artista. Por esa razón O’Doherty la toma como referencia a la hora de analizar el espacio expositivo de la galería. Un espacio que aumenta su importancia hasta adquirir, por sí mismo, casi todo el protagonismo. En el caso de Anastasi el contexto se transforma en contenido, de manera que es el objeto introducido en la galería el que enmarca el propio «cubo blanco».



15. W. Anastasi, *Seven Sites. West Wall*, 1967  
Nueva York, Dwan Main Gallery

---

<sup>275</sup> Brian O’Doherty, “Notas sobre el espacio expositivo”, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia, Cendeac, 2011, p. 37.

Sin embargo, la imagen fotográfica, por ligada que esté físicamente al objeto, por próxima que se encuentre al objeto al que representa y del cual rinde cuenta, no por ello está menos separada de él, y la obra de Anastasi, así como *Photopath* de Victor Burgin, lo que muestran es, precisamente, estos «juegos de distancia y proximidad»<sup>276</sup>, su deseo de estar lo más cerca posible de lo real, como el mapa borgiano, aunque eso signifique arruinar y desactivar su función de signo.



16. V. Burgin, *Photopath*, 1967-69

---

<sup>276</sup> Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 94.

En el caso de Anastasi el tamaño no se corresponde completamente con el tamaño real de la pared, de manera que no se identifica del todo con el emplazamiento y no pierde así su distancia de signo. En el caso de Burgin también existen desplazamientos que impiden su completa correspondencia.

De hecho, el interés hacia la articulación interna y la imagen unitaria es sustituido por una atracción hacia las lógicas seriales y secuenciales. Éstas, que ya habían aparecido en el siglo XIX en la fotografía experimental de carácter científico, principalmente en los ámbitos de la observación astronómica y del análisis fisiológico de los cuerpos en movimiento, con las investigaciones de Muybridge y Marey, adquirieron un nuevo protagonismo. Por lo tanto, no sorprende que Muybridge se convirtiera, en torno a 1970, en una de las referencias históricas de los artistas americanos, como muestra la publicación del texto de Hollis Frampton, “Eadweard Muybridge: Fragments of a Tesseract”<sup>277</sup>, en *Artforum* en 1973 o bien, la exposición dirigida por Sol LeWitt en la School of Visual Arts Gallery de Nueva York en 1970, dedicada a su figura. Exposición en la que participaron Hollis Frampton y Michael Snow a petición de LeWitt<sup>278</sup>. La serie fotográfica se convierte, por tanto, en la forma ejemplar de muchos trabajos analíticos, independientemente del objeto de la toma, que a veces se reduce al simple registro de cualidades perceptivas como la luz.

Articulada de forma sistemática en una experiencia que se despliega en el espacio, el análisis secuencial, como experiencia de un proceso cognitivo y perceptivo, adquiere un valor descriptivo de la imagen como signo esencialmente inestable<sup>279</sup>.

Este análisis secuencial introduce, a su vez, divisiones en la imagen misma. Los procesos de repetición y diferenciación analíticos se vuelven más convincentes cuando producen una verdadera extensión de las formas y de las figuras en el espacio de exposición, como, por ejemplo, en obras de Jan Dibbets, *Reconstruction Sea 0°-*

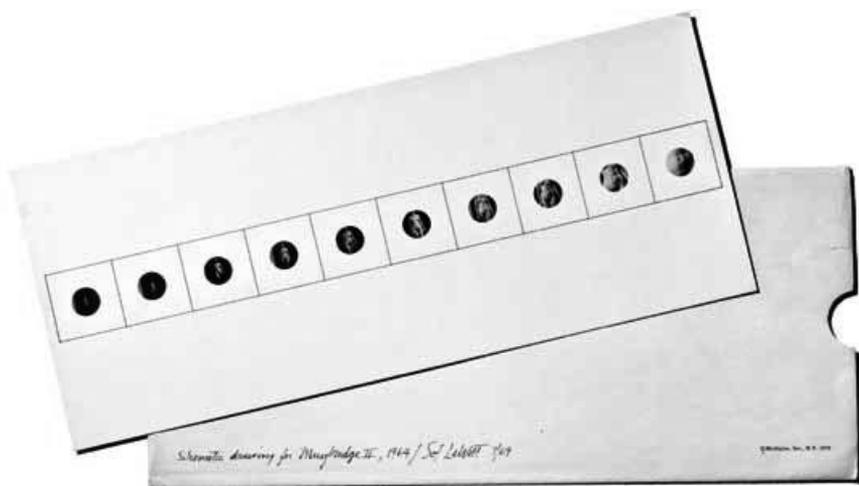
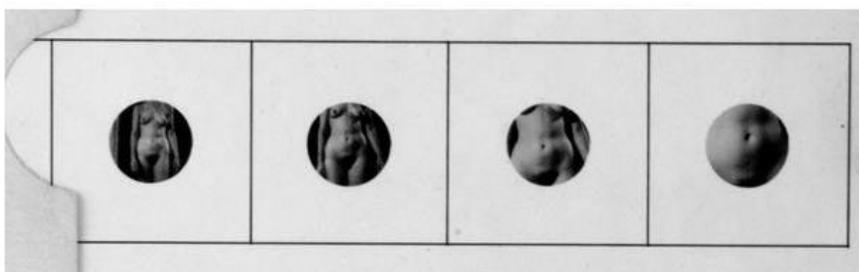
---

<sup>277</sup> Hollis Frampton, “Eadweard Muybridge: Fragments of a Tesseract”, Bruce Jenkins (ed.), *On the Camera Arts and Consecutive Matters. The writings of Hollis Frampton*, Cambridge, MIT Press, 2009, pp. 22-32. Frampton reflexiona principalmente sobre la naturaleza del tiempo, sobre la capacidad del cine para considerar el flujo temporal como si estuviera compuesto por una sucesión infinita de instantes diferenciados y estáticos.

<sup>278</sup> Lucy R. Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 215.

<sup>279</sup> Jean-François Chevrier, *op. cit.*, p. 190.

135° (1972-3) o en piezas de Michael Snow como *Of A Ladder* (1971), en la que la sucesión se despliega simultáneamente en fragmentos perceptivos del mismo objeto, fragmentos que se articulan en una especie de narración cinematográfica. La comprensión de cada imagen aparece prescrita por la serie, pues como imagen autónoma no tiene el más mínimo interés ni sentido.



17. Sol LeWitt, *Schematic Drawing for Muybridge II*, 1964 (1970)

J. Dibbets, por su parte, lleva a cabo correcciones de perspectiva, buscando el conflicto entre lo que sabemos y lo que vemos, o en otros casos sus series profundizan en el análisis de las variaciones lumínicas de la imagen, como también hace Snow. El uso que hacen de la fotografía se apoya en su naturaleza y características específicas, en las condiciones en las que opera y el modo en que se implica nuestra percepción. Las obras parecen más interesadas en *ejemplificar*<sup>280</sup> ciertas propiedades técnicas y específicas del medio, propiedades como la luz, el encuadre, las correcciones que algunas cámaras proporcionan gracias a lentes que corrigen la distorsión de las líneas verticales, que en la representación de lo real.

Las obras de Snow, al centrarse en los aspectos de su construcción, de su proceso, hasta llegar incluso a ciertos grados de abstracción, contradicen las cualidades naturales descriptivas propias de la fotografía, relacionadas con el realismo artístico. La fotografía llama la atención sobre su naturaleza reflexiva, pero insistiendo en sus cualidades técnicas y sensoriales, lo cual la alejan de la impresión de realidad. Al otorgarle continuidad al carácter descriptivo ineludible de la fotografía, incluso cuando no hay nada significativo que describir, Snow intenta destacar algo esencial sobre la idiosincrasia del medio<sup>281</sup>. Todo elemento que hace que una fotografía sea buena o interesante, en términos procedentes de la fotografía artística, queda excluido sistemáticamente, al igual que toda característica literaria o ficticia. Para Wall «esta doble negación imita los criterios de la pintura y la escultura abstracta radicales y dirige el pensamiento sobre la fotografía hacia una conciencia de sus cualidades descriptivas inherentes»<sup>282</sup>. La obra de Snow nos permite de este modo, considerar la condición de

---

<sup>280</sup> Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós, 2010, pp. 59-62.

<sup>281</sup> Jeff Wall, *op. cit.*, pp. 295-6.

<sup>282</sup> Para Nelson Goodman, la insistencia en que la obra de arte es lo que es, prescindiendo de todo tipo de referencias exteriores, aunque pueda resultar atractivo como pensamiento directo que elude el comentario y la interpretación, resulta conflictivo, pues, a su modo de ver, «aquello que representa o se refiere una imagen, ya sea de manera patente u oculta, yace fuera de la imagen misma»; aunque hace excepciones, por ejemplo, con imágenes que lo son también de sí mismas o que se incluyen en aquello que representan. El protocolo de recursividad al que responden algunas series de Snow como *Authorization* o *Red 5*, en las que se reproduce dentro de una obra o imagen otra de la misma especie, responden a este tipo de excepciones. Véase Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, pp. 89-90.

«descriptividad» en sí misma y señalar que «es esta contradicción entre el proceso inevitable de describir las apariencias y el igualmente inevitable proceso de hacer objetos, la que empuja a la fotografía a convertirse en modelo de un arte cuyo tema es la idea de arte».<sup>283</sup>

A pesar de que el propio medio fotográfico no puede eludir la descripción figurativa o icónica, pues forma parte de sus especificaciones como medio, artistas como Snow se apropiaron de la fotografía dejando de lado el interés por las versiones de autor imperantes en el mundo de la fotografía artística y sometieron al medio a una inmersión total y absoluta en la lógica del reductivismo. La fotografía podía integrarse dentro de la nueva lógica postvanguardista, eliminando todo refinamiento pictórico y toda sofisticación técnica que había acumulado en el proceso de su propia imitación y búsqueda de la «gran imagen». De esta manera, se pone a prueba el medio para determinar sus elementos indispensables, sin abandonar la capacidad descriptiva<sup>284</sup>. En los casos más extremos se produce la abstracción de todas las propiedades adyacentes a la cualidad, entendida ésta como la producida por el efecto de la luz, la sensibilidad de la película, por ejemplo, hasta el punto de que, como abstracción, la cualidad de la imagen no representa la del objeto, sino que es la misma. Es decir, que «en el límite es una presencia que no está representada, sino reproducida»<sup>285</sup>, como pueda ser el caso de *Red 5*.

Por otra parte, las obras de Snow que recurren al análisis secuencial de la imagen remiten, inevitablemente, al cine y su concepción de la imagen en movimiento como la sucesión de imágenes fijas. Sus dispositivos fotográficos nos recuerdan la discontinuidad real del procedimiento cinematográfico como sucesión de fotogramas<sup>286</sup>.

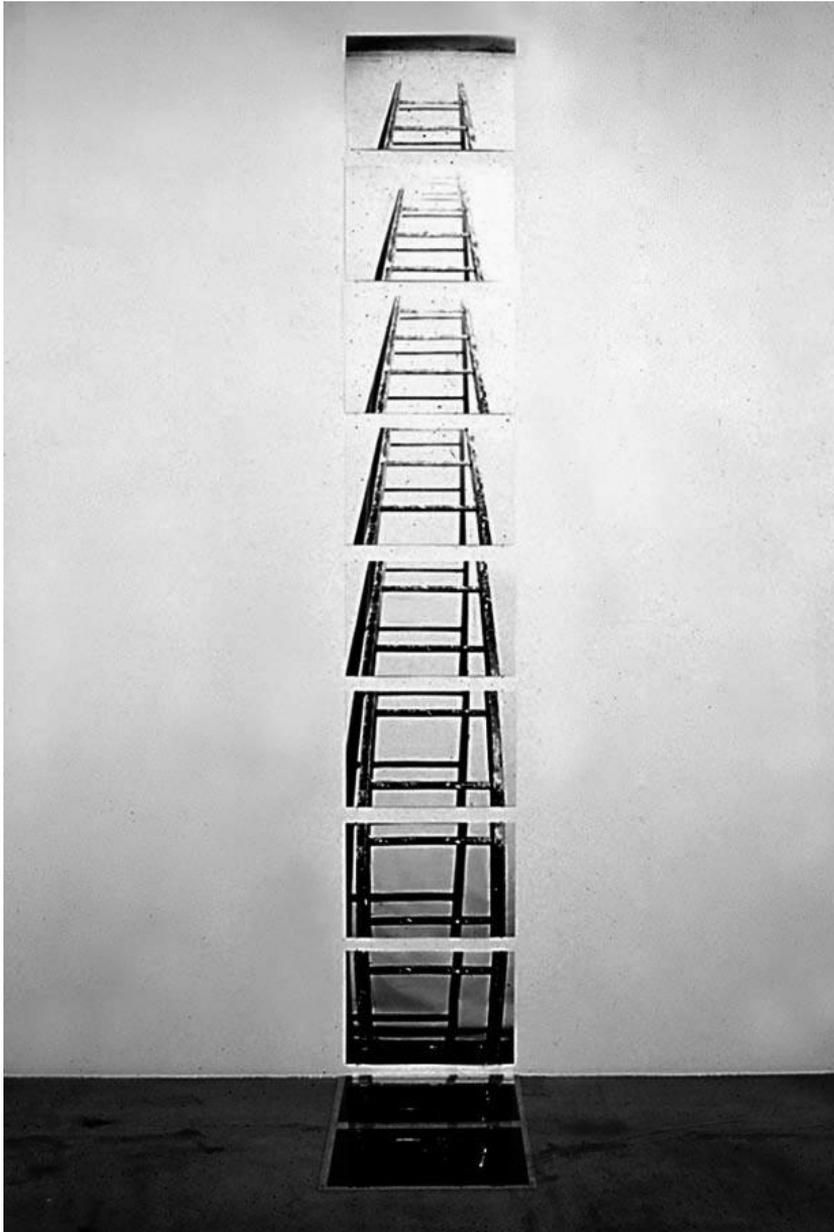
---

<sup>283</sup> Jeff Wall, *op. cit.*, p. 296.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>285</sup> F. P. Carreño, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988, p. 66.

<sup>286</sup> Aunque el surgimiento de diversas tecnologías ya no permita concebir la imagen en movimiento estrictamente en estos términos, al igual que lo digital nos obliga a repensar la relación con el referente y lo real, todavía está muy presente en los análisis sobre teoría del cine, la concepción fotográfica subyacente, como ha señalado Noël Carroll, incluso cuando la tecnología que está en juego ya no responde a estos parámetros. Y lo cierto es que una serie de artistas actuales han



18. M. Snow, *Of A Ladder*, 1971  
Buffalo, Albright Knox Gallery

---

retomado en sus obras medios considerados obsoletos en una mirada nostálgica hacia este modo de entender la imagen en movimiento, pero sobre ello hablaremos en las conclusiones.

Con respecto a esta relación entre lo fotográfico y lo fílmico, Mary Ann Doane ha señalado, poniendo el énfasis nuevamente en la especificidad asociada con el índice y evidenciada más claramente en la designación de Peirce de los pronombres demostrativos como «this», que el ejemplo más sorprendente lo podemos encontrar en el filme *So is this* (1982) de Snow, «which activates the “this” of language relentlessly. The film consists entirely of words, with an emphasis upon various forms of the shifter –“I”, “you”, “here”, “now”, and especially “this”»<sup>287</sup>. Para Doane, el filme interpela directamente a la audiencia con el uso del «you», al tiempo que refuerza la idea de un tiempo presente, el de la proyección, en un momento siempre nuevo, siempre único que rechaza el filme como registro o representación, la huella de un objeto colocado ante el objetivo. Mary Ann Doane lo ejemplifica con un fragmento del discurso que es presentado en el film, palabra por palabra, aislándolas como unidades discretas cuyo sentido como proposición se ha de reconstruir. La duración de cada palabra que aparece en pantalla varía en extensión de unas a otras. El tamaño de las palabras crece y disminuye sin, aparentemente, una lógica que seamos capaces de percibir, todo contra un fondo negro sobre el que destellan las palabras cuyos caracteres aparecen en blanco.

In 1979 Drew Morey made a film titled This is the title of my film. Since this is not his film and the “this” in his title cannot possibly refer to this, his title is not the title of this film and hence the author (Michael Snow) of this film decided to retain this title and to include the foregoing reference to this issue in this film. This is still the title of this film. So is this.<sup>288</sup>

La obra ironiza sobre el uso del «this», y pone en cuestión la existencia de una referencia a la que el pronombre se refiera o designe. Además la obra dificulta la lectura y comprensión del texto debido a su riguroso y autoritario control del tiempo de lectura. La lentitud o rapidez de la aparición de cada nueva palabra sobre la pantalla es un juego con la temporalidad fílmica y la anticipación y la memoria de la audiencia. Se impone el orden y el tiempo exacto

---

<sup>287</sup> Mary Ann Doane, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, 2007, p. 137.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 137.

de lectura, pero no se gana en legibilidad. Las palabras transcritas en la película ceden parte de su dominio conceptual, sus relaciones semánticas determinantes y se muestran como presencias. Pol Capdevilla cita un juego que emplean los psicólogos cognitivistas para distinguir entre la mirada conceptual, basada en una habilidad aprendida y la mirada que él denomina estética<sup>289</sup>, y que podríamos definir como capacidad perceptiva natural<sup>290</sup>, que nos puede servir para analizar esta obra. El juego consiste en escribir los nombres de diferentes colores, azul, rojo, amarillo, verde, etc., pero con colores diferentes de los que nombra cada palabra. La cuestión consiste en tratar de decir, lo más rápidamente posible, el color que se visualiza, no el que se lee. Como explica Capdevilla para un adulto resulta más rápido «leer conceptualmente que mirar-con-la-sensibilidad»<sup>291</sup>. No es fácil desprenderse de lo conceptual, y en el caso de Snow, aunque su propósito no sea desprenderse en absoluto de ello, la dilación del tiempo de lectura y el destello de los caracteres sobre la pantalla hace que el espectador se distraiga.

En este caso, sin embargo, sería la ironía de la palabra «this», su negativa a una significación estable y la urgencia de su llamamiento a una presencia imposible, lo que estaría en juego. Mary Ann Doane establece relaciones entre esta obra y *Wavelength* (1967), de tal modo que para ella, *So is this* es la forma discursiva de *Wavelength*, cuyos cuarenta y cinco minutos de zoom son la encarnación del dedo que señala o del imperativo «Look at this!» que Peirce veía como la sentencia ejemplar del índice. No hay que olvidar que el objetivo final del zoom de *Wavelength* es, precisamente, una fotografía.

Un juego de señalamientos que no se reduce simplemente a estas dos obras indicadas por Doane; si tenemos en cuenta otra pieza como *Traces* (1977), el juego es todavía más evidente. Lo que señala, atrayendo nuestra atención, no es más que el marco mismo, como el límite entre todo y nada. Puesto que los índices son signos que cambian de significado según el contexto, al señalar sin especificar a qué se señala, sin referirse a nada concreto, se

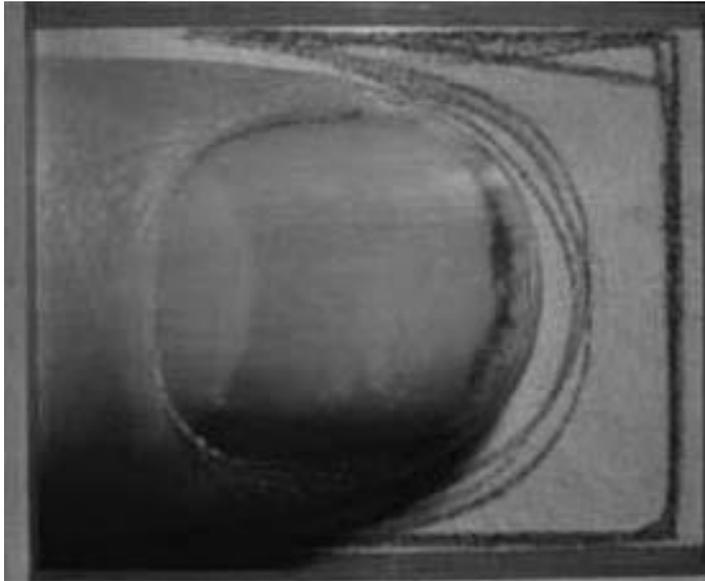
---

<sup>289</sup> Pol Capdevilla, “Historicidad y estructura de la experiencia estética. Una propuesta desde Hans-Robert Jauss”, *Daimon. Revista de Filosofía*, No. 42, 2007, p. 136.

<sup>290</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 77.

<sup>291</sup> Pol Capdevilla, *op. cit.*, p. 136.

generaliza tanto que la respuesta no puede ser otra que la indefinición. Cuando esa expectación es constantemente frustrada, cuando no hay un afuera al que aludir, la capacidad representativa y significativa es al mismo tiempo negada. En este caso, el índice no apuntala ningún tipo de certidumbre, ni designa un objeto o situación específica.



19. M. Snow, *Traces*, 1977

Lo que sucede, por tanto, al igual que con el texto de *So is this*, es que cuando se mueve más allá de la capacidad de generar sentido, cuando en lugar de propiciar la capacidad de proyección semántica de los signos, la limita, es que ya no importa entender sino sólo ver o escuchar, pues el texto ya no es un objeto de entendimiento sino un objeto de experiencia<sup>292</sup> y esto se traduce, para Ashton, en una estética de la indeterminación.

Se enfatiza el momento lingüístico irreductible que hay en la visión y el momento visual igualmente insistente que hay en el lenguaje.

---

<sup>292</sup> Jennifer Ashton, "Modernism's 'New' Literalism", *Modernism/Modernity*, Vol. 10, No. 2, 2003, p. 385.

### 2.3.3 Fotografía y teatralidad

Deseo que me vuelvan a llevar hacia los dioramas cuya enorme y brutal magia sabe cómo imponerme una ilusión útil. Prefiero contemplar unos decorados de teatro, en los que encuentro expresados artísticamente y trágicamente concentrados mis más queridos sueños. Estas cosas, al ser falsas, están infinitamente más cerca de lo verdadero, mientras la mayoría de nuestros paisajistas son unos mentirosos justamente porque se han olvidado de mentir.

Charles Baudelaire, “Salón de 1846”.<sup>293</sup>

Como hemos visto, el carácter indicial y mecánico de la imagen fotográfica no garantiza por sí solo el realismo de la imagen, ni su autenticidad ni una representación verosímil, sino más bien, desplaza la reflexión a procedimientos conceptuales o teóricos.

En un breve ensayo titulado “El *Punctum* de Roland Barthes”, perteneciente a su libro *Why Photography Matters as Art as Never Before?*<sup>294</sup> Michael Fried analiza este célebre término que Barthes desarrollaría en *La cámara Lúcida*. Un concepto que define como el detalle que golpea al espectador y que le punza, le hiere. Este detalle no es intencional, sino que «aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito»<sup>295</sup>. Para Fried ésta es una «reivindicación antiteatral» -que relaciona con sus propios textos, especialmente con *Arte y objetualidad*- «en el sentido de que implica una distinción fundamental, que se remonta a Diderot, entre lo que se ve y lo que se muestra»<sup>296</sup>. El

---

<sup>293</sup> Charles Baudelaire, “Salón de 1846”, *Obras Completas*, citado en Jean-François Chevrier, *op. cit.*, p. 177.

<sup>294</sup> Michael Fried, *Why photography matters as art as never before*, New Haven and London, Yale University Press, 2010.

<sup>295</sup> Roland Barthes, *Cámara Lúcida*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 85-6, citado en Michael Fried, *El Punctum de Roland Barthes*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 19.

<sup>296</sup> Michael Fried, *El Punctum de Roland Barthes*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 22. De hecho, lo que le interesa a Fried de la fotografía artística que analiza en su libro, especialmente de la obra de autores como Jeff Wall, Andreas Gursky o

*punctum* «es visto por Barthes pero no porque el fotógrafo se lo muestre»<sup>297</sup>, pues esa no sería, en un principio, su intención al tratarse de un detalle fortuito<sup>298</sup>. Fried no esconde su cautela con respecto al carácter desinteresado y no plenamente consciente del fotógrafo u operador de lo que estaba allí ante su cámara. Es consciente de que esto es algo poco probable. Es, por ejemplo, lo que sucede en *Blow up*, la película de Antonioni. Lo que el fotógrafo ve a la hora de tomar la fotografía no se corresponde con lo que la imagen muestra, posteriormente, una vez positivada, una vez *revelada*. De hecho, el planteamiento de Barthes es matizado por el propio Barthes, pues al parecer se trataría más de una cuestión del espectador que lo experimenta de ese modo, intuyendo que esa es la situación que se ha dado<sup>299</sup>.

Para Fried esto guarda relación con el «reiterado requerimiento de Diderot de que el espectador sea tratado como si no estuviera allí», es decir, «que nada en una pintura o en un *tableau* pintado o representado presuponga que está ahí *para* el espectador»<sup>300</sup>. Por otra parte, los trabajos que no cumplan con este objetivo serán descalificados como teatrales.

Las obras que estamos analizando en este trabajo, en concreto las de Snow, así como las de otros creadores de su generación como Anastasi, Victor Burgin y tantos otros, apuntan precisamente en la dirección contraria a la de Fried y Barthes. Sus obras son dispositivos en los que la mirada del espectador es dirigida, obras que señalan el objeto y el sentido de la imagen. No dan lugar a la improvisación ni a lo fortuito y son, por tanto, en palabras del propio Fried, teatrales. Todos los detalles de estas imágenes han sido dispuestos por el artista –lo que Barthes llama *studium*- para

---

Thomas Struth entre otros, es que pone en funcionamiento la dialéctica de absorción y teatralidad que para Fried había sido decisiva en el arte moderno. Esta fotografía, al llevar a cabo una reflexión consciente sobre la naturaleza de su medio, contrarresta la retórica teatral sin abandonar el realismo de la imagen.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>298</sup> En este sentido Susan Sontag establece una interesante diferencia, en lengua inglesa, entre «tomar una fotografía (to take)» y «hacer una fotografía (to make)», diferencia que según sus palabras: «Permite determinar la capacidad de intervención del fotógrafo». Entrevista de Arcadi Espada con Susan Sontag, “La necesidad de la imagen”, *Letras Libres*, No. 31, abril 2004, pp. 34-8.

<sup>299</sup> Michael Fried, *El Punctum de Roland Barthes*, Murcia, CENDEAC, 2008, p. 23.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 22-3.

que el espectador comprenda y experimente el procedimiento de las mismas. Es un artificio en el que el problema del espectador, el reconocer su presencia, es absolutamente fundamental hasta el punto, incluso, de dirigir y limitar las reacciones, la mirada y las posibilidades de actuación del propio espectador, su experiencia. Es decir, en estas imágenes no hay *punctum* en el sentido barthesiano porque «el nivel de control artístico predomina sobre su contenido»<sup>301</sup>.

Para Fried, en este caso, el espectador se convierte en un cuerpo consciente de sí mismo, no desaparece en la experiencia estética, sino que, como en un escenario, se ve a sí mismo viendo. La obra le interpela directamente, y no puede evitar considerar que sus movimientos han sido previstos y son inevitables.

La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario: «Técnica», «Realidad», «Reportaje», «Arte», etcétera: no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle hasta la conciencia efectiva<sup>302</sup>.

Esta respuesta de Barthes le sirve a Fried para ilustrar, quizá de un modo un tanto extremo, la defensa de la antiteatralidad mediante la eliminación de la escena del artefacto material visible, centrando toda la atención en la experiencia estética que trasciende toda materialidad. De hecho, un poco más adelante, al analizar el concepto utilizado por Barthes, «el *aire* de un rostro» entendido como «el suplemento inflexible de la identidad, aquello que nos es dado como un acto de gracia»<sup>303</sup>, Fried se pregunta si «¿Es posible que las cualidades esenciales, aunque casi inefables, que Barthes y yo creíamos encontrar respectivamente en la fotografía y en cierta pintura y escultura abstracta sean en el fondo las mismas?»<sup>304</sup>

Según Fried, las propiedades materiales del objeto artístico, en este caso de la fotografía, «deben servir a la creación de una experiencia en la que ya no se perciban como materiales, sino espiritualizadas,

---

<sup>301</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>302</sup> Roland Barthes, *La cámara Lúcida*, pp. 94, citado en Michael Fried, *op. cit.*, pp. 32-3.

<sup>303</sup> Roland Barthes, *La cámara Lúcida*, pp. 163, citado en Michael Fried, *op. cit.*, p. 49.

<sup>304</sup> Michael Fried, *op. cit.*, p. 50.

cargadas de sentido. El sentido que, a través de la forma, transforma al objeto en obra de arte diferente de la cosa física»<sup>305</sup>.

Fried destaca el hecho de que Barthes «se ve a sí mismo como intérprete de un régimen de producción de imágenes o, más bien, de un régimen de consumo de imágenes que prácticamente ha desaparecido»<sup>306</sup> por una profunda transformación del mundo, de la sociedad y, como señala citando a Chevrier<sup>307</sup>, de dos alteraciones materiales que estaban comenzando a emerger en ese momento. Por un lado la digitalización, que desde los noventa transformaría la ontología de la fotografía, amenazando con disolver la «adherencia» del referente y por otro, un incremento considerable en el tamaño de las fotografías artísticas, de manera que su atención se dirigía a más de un espectador al mismo tiempo y ya no a una experiencia individualizada. Relacionado con este último punto está el hecho de que estas fotografías fueran producidas con la finalidad de ser expuestas y colgadas en la pared de las galerías y museos.

La conclusión a la que llega Fried y que le revela su lectura de *La cámara lúcida* es que el artefacto fotográfico no puede escapar a su naturaleza inherentemente teatral, aunque puede contrarrestarla a través de la reflexión de la naturaleza de la representación y sus convenciones.

Aunque el libro de Fried es sobre fotografía artística realizada desde finales de los años ochenta, no faltan las referencias a las prácticas literalistas y conceptuales como contrapunto a una fotografía que trata de evitar el contacto con el espectador.

En este sentido la obra de Snow, *Authorization* y su sucesiva superposición de imágenes a modo de velos que enturbian, ocultan y entorpecen la visión del referente, del retratado, puede ser leída como un ejemplo de estas prácticas literalistas, en claro contraste con la noción de retrato analizada por Fried en la obra de Struth, por ejemplo.

---

<sup>305</sup> Francisca P. Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2003, p. 192.

<sup>306</sup> Michael Fried, *op. cit.*, p.43.

<sup>307</sup> Jean-François Chevrier, “Las aventuras de la forma del cuadro en la historia de la fotografía”, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, GG, 2006.

Como ya había explicado en *Arte y objetualidad*, para los literalistas lo importante era la *experiencia* de la obra por parte del espectador, no las relaciones dentro de una determinada obra, sus relaciones constitutivas. En consecuencia, «la experiencia lo es todo –lo que el Minimalismo valora es la *experiencia* en vez del *objeto*»<sup>308</sup>. La obra literalista está incompleta sin la experiencia del sujeto y esto conlleva, para Fried, que el significado del literalismo sea esencialmente indeterminado y por tanto escape a la intención del autor, pues «el sentido lo constituyen las diferentes respuestas únicas de cada sujeto»<sup>309</sup>. Pero estas nociones literalistas también se encuentran presentes en la lectura de Barthes, a través de su deseo de eludir las intenciones del fotógrafo, así como su respuesta absolutamente subjetiva basada en una experiencia particular y privada que depende de un espectador individual<sup>310</sup>. Sin embargo, eso no significa –advierte Fried- que consideremos la posición de Barthes completamente literalista ya que, a lo largo del texto se han señalado varios puntos que contradicen y problematizan este aspecto. Para Fried la literalidad destruye el sentido profundo y ahuyenta el misterio, algo a lo que, sin embargo, como hemos visto, no renuncia Barthes.

Se considera «que a partir del minimal el espectador participa en la creación de la obra de arte»<sup>311</sup>, dando lugar a lo que poco después Roland Barthes llamaría «la muerte del autor». Si el espectador participa efectivamente en la creación de la obra –como afirman Fried y Ashton<sup>312</sup>-, esto quiere decir que la obra no está completa sin él, y por lo tanto que no es autónoma y que varía dependiendo de quien sea su espectador. De ahí que el significado del literalismo sea para ambos, esencialmente indeterminado, pues escapa a la intención del autor que «ya no tiene autoridad»<sup>313</sup> sobre la obra.

---

<sup>308</sup> Walter Benn Michaels, *The Shape of the Signifier: 1967 to the End of History*, Princeton, N.J., 2004, p. 89, citado en Michael Fried, *op. cit.*, p. 61.

<sup>309</sup> Michael Fried, *op. cit.*, p. 61.

<sup>310</sup> Walter Benn Michaels, “Photography and Fossils”, en James Elkins (ed.), *Photography Theory*, London, Routledge, 2007, pp. 431-50. De hecho, es significativo que Barthes no muestre la imagen de su madre, que es el eje sobre el que gira todo el libro.

<sup>311</sup> Francisca P. Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2003, p. 201.

<sup>312</sup> Jennifer Ashton, “Modernism’s ‘New’ Literalism”, *Modernism/Modernity*, Vol. 10, No. 2, 2003, p. 381- 90.

<sup>313</sup> Francisca P. Carreño, *op. cit.*, p. 201.

Es evidente que toda obra de arte requiere de un espectador activo, pero lo que se le discute al arte literalista es la naturaleza de ese espectador y su actividad. «Si se trata de una verdadera actividad interpretativa o si sólo es una respuesta corporal o emocional» que «produce un efecto en el espectador»<sup>314</sup> y por lo tanto podría deslizarse hacia el efectismo.

Para Fried la obra debe mantener su autonomía, invitando al espectador a su contemplación, pero el observador permanece como un ente invisible de la realidad del cuadro o la fotografía. Ésta muestra su indiferencia estructural hacia él, de ahí el gusto de Fried por los personajes ensimismados, absortos en su propio quehacer. Según esta interpretación, entre la obra y el espectador existe una distancia que suscita la contemplación y la experiencia estética propia de la época burguesa y por lo tanto evita que la obra provoque una experiencia meramente sensible.

El problema que lanza este arte literalista y que Fried recoge, es el dilema de qué actitud adoptar ante esta clase de obras u objetos, ya que hay diferencias notables y de principio entre las respuestas perceptivas automáticas y las auténticas respuestas estéticas.

La explicación, por tanto, se refiere a la relación entre el espectador y la obra, y la creación, pero una creación que ha fracasado a la hora de crear la unidad necesaria de la obra, de un espacio propio. Para Fried lo que está en juego es «la autonomía ontológica de la obra de arte»<sup>315</sup>. Y la importancia que ha adquirido la fotografía se debe a que «the debate about the ontology of art decisively inaugurated in ...”Art and Objecthood” (...) it is in photography rather than painting... that the most fundamental questions about the limits of representation and the limits of the critique of representation have been raised»<sup>316</sup>.

El artista puede trabajar en el interior de la obra aquellos elementos que parecen obviar la presencia del espectador (los personajes de las fotografías de Wall enfrascados en su quehacer), o bien, puede enfatizar aquellos elementos que parecen apelarle directamente (el espejo de *Authorization* de Snow). El problema se produce, para

---

<sup>314</sup> *Ibíd.*, p. 201.

<sup>315</sup> *Ibíd.*, p. 198.

<sup>316</sup> Walter Benn Michaels, “Photography and Fossils”, en James Elkins (ed.), *Photography Theory*, London, Routledge, 2007, p. 449.

Fried, cuando esa apelación rompe la «unidad autosuficiente de la obra»<sup>317</sup> y la obra depende del espectador, pues está incompleta sin él<sup>318</sup>, de manera que «la experiencia lo es todo»<sup>319</sup>.

(...) como Fried continúa diciendo, el «objeto, no el observador, debe permanecer en el punto de mira de la situación», «la situación le *pertenece* al observador –es *su* situación». La presencia del espectador es estructural más que empírica, ya que sin él no hay situación ni, por tanto, arte literalista. La cuestión no es una especie de idealismo general, ni tampoco la idea de que el objeto comienza a existir sólo cuando el observador se tropieza con él y por tanto que es éste quien, en cierto sentido, lo crea. Aunque esta posición pronto se revelaría fundamental para ciertas vertientes de la teoría literaria, en la versión del minimalismo que ofrece Fried, el objeto existe de forma independiente; lo que depende del espectador sólo es la experiencia. Pero, por supuesto, la experiencia lo es todo –lo que el Minimalismo valora es la *experiencia* en vez del *objeto*<sup>320</sup>.

### 2.3.4 Las tentaciones del realismo

En 1946 Clement Greenberg reseñó una exposición de fotografías de Edward Weston en la que comenzaba aludiendo al carácter transparente del *medium* fotográfico y a las dificultades que esto podía propiciar para considerarlo un arte.

Photography is the most transparent of the art mediums devised or discovered by man. It is probably for that reason that it proves so difficult to make the photograph transcend

---

<sup>317</sup> F. P. Carreño, *op. cit.*, p. 199.

<sup>318</sup> Michael Fried, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004, p. 189.

<sup>319</sup> W. B. Michaels, *The Shape of the Signifier: 1967 to the End of History*, Princeton, N.J., 2004, p. 89, citado en Michael Fried, *El Punctum de Roland Barthes*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 89.

<sup>320</sup> *Ibíd.*, p. 89.

its almost inevitable function as document and act as work of art as well.<sup>321</sup>

Por transparente, comenta Fried, Greenberg quiere decir, tanto que la fotografía es capaz de un realismo descriptivo extremo como que, aunque el artefacto fotográfico tiene una superficie (es, en cierto sentido, todo superficie), el espectador tiende, inevitablemente, a mirar «a través»<sup>322</sup> o, más exactamente, pasa de la superficie a la representación como tal. Este segundo punto presenta para Fried un fuerte contraste con respecto a la pintura moderna, cuya superficie material está, no sólo, sumamente presente en la conciencia del espectador (es una superficie opaca más que transparente) sino que está también disponible para el pintor para ser enfatizada, articulada y *tematizada*<sup>323</sup> en una infinidad de posibilidades. De ese modo, para Fried, una función importante de la forma *tableau*<sup>324</sup> ha sido contrarrestar o compensar la retórica de la transparencia de la superficie fotográfica manteniendo al espectador a distancia de ésta, no sólo física sino también imaginativamente. Sin embargo, explica Fried, para ninguno de estos fotógrafos la superficie supone una

---

<sup>321</sup> Clement Greenberg, “The Camera’s Glass Eye: Review of an Exhibition of Edward Weston [1946]”, *The Collected Essays and Criticism*, 4 vols., en Michael Fried, *Why photography matters as art as never before*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, p. 187.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>323</sup> La «tematización», tal y como la expone Wollheim, «surge del intento del agente de organizar un material intrínsecamente inerte de tal manera que resulte útil para fundamentar un sentido». Lo que equivale a decir que, en la práctica, reciben atención aquellos aspectos que adquieren preeminencia visual. Se trata, por tanto, de un proceso mediante el cual el agente abstrae algún aspecto de lo que está haciendo con algún fin o propósito. Sin embargo, Wollheim es muy crítico con la explicación de la principal corriente moderna, encabezada por Greenberg, que emparenta tematización con reflexividad en el sentido de autorreferencialidad. Según esta explicación lo que ocurre progresivamente en la pintura moderna es que «la textura de la superficie es afirmada por la pintura: alternativamente el cuadro hace referencia a su textura y la superficie plana se refiere a sí misma». Para Wollheim esta lectura es excesivamente hermética y reductora. Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, pp. 26-34.

<sup>324</sup> Ya hemos señalado que Fried se refiere, en concreto, a la fotografía a gran escala que surgirá a finales de los setenta y se desarrollará plenamente en los ochenta y cuyos motivos aluden, en muchas ocasiones a la pintura y a sus géneros, como el retrato o la pintura de historia. Es el caso de Jeff Wall, Luc Delahaye, Andreas Gursky, Thomas Struth.

materia fundamental de interés ni un problema como lo fue para la pintura moderna.

Y, siguiendo con su reflexión, esta transparencia inherente a la fotografía conduce a que la superficie material se sitúe fuera de juego como portadora de significado pictórico, es decir, el medio permanece invisible, «a significant loss and one whose ultimate implications remain to be assessed»<sup>325</sup>. Fried introduce en su análisis referencias táctiles que forman parte de la experiencia de la pintura pero que se pierden con la fotografía artística de ficción o fotografía *tableau*, y toma como ejemplo una cita de Jeff Wall, «[Touch] is the eros specific to painting», y la observación de Thomas Demand ante una pintura de Courbet, *The Wave* (1869), «That is what we cannot do»<sup>326</sup>.

Ya hemos anotado al inicio de este apartado sobre fotografía que hay cierta tendencia a suponer que, en el caso de la supuesta transparencia fotográfica, se está ante una suerte de representación directa, como si las propiedades de la representación correspondiesen con las propiedades del objeto representado. Por supuesto, como ya hemos visto, el principio de identidad entre la imagen y el objeto representado sólo es posible asumiendo una serie de convenciones que obvian cuestiones tales como el carácter plano de la imagen, la ausencia de color en las fotografías en blanco y negro, la profundidad de campo, el encuadre, las dimensiones y proporciones, es decir, que la verosimilitud está sujeta a un proceso de abstracción. Evidentemente, la representación que se considera *realista* no es sino un valor relativo<sup>327</sup>, fruto de una convención cultural que no depende simplemente de la cantidad de información aportada ni de la minuciosidad con la que se presenta. Se considera realista aquello que ha sido representado tal y como se representa convencionalmente el realismo y, en su caso, el principio de verosimilitud lo que implica es la generalización y universalización de ciertos rasgos de valoración<sup>328</sup>.

---

<sup>325</sup> Michael Fried, *Why photography matters as art as never before*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, p. 187.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>327</sup> Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, pp. 40-2.

<sup>328</sup> De ahí que Goodman hable de realidad relativa ilustrándola con el hecho de que: «El físico da por sentado que su mundo es el mundo real, y explica las eliminaciones, adiciones, irregularidades y énfasis de otras versiones por factores tales como las imperfecciones de la percepción, las urgencias de la práctica o la

No obstante, las referencias táctiles a las que alude Fried y que echa en falta en la fotografía, el interés por problematizar y tematizar su superficie material, negando precisamente la transparencia fotográfica, responde a un deseo de contrarrestar la retórica del principio de identidad. Curiosamente, es lo que persiguen los primeros trabajos de Snow en gran medida, con técnicas que ensalzan la textura, el grano de la imagen, el soporte, y que, a diferencia de las cajas de luz retroiluminadas de Wall, por ejemplo, que intensifican y tematizan esa transparencia, aportan una mayor sensación objetual de las imágenes, con espejos, tablas en las que las imágenes están enganchadas toscamente, focos de luz reales que iluminan la serie en la que ese mismo foco aparece, filtros de colores. Las imágenes son capas de opacidad que suscitan, a través de las impresiones visuales, recuerdos táctiles. Para Snow, la superficie es un asunto de preocupación fundamental y sus referencias a la pintura son evidentes. La textura de la fotografía también transmite un mensaje, como afirma Burke citando a Sarah Graham-Brown, «una foto de un suave color sepia emana el aura serena de las “cosas pasadas”» y la imagen en blanco y negro puede «transmitir una sensación de cruda “realidad”»<sup>329</sup>.

El principio de transparencia simbolizado en el panel de cristal<sup>330</sup> a través del cual vemos el mundo tal cual es, de manera que las propiedades del medio permanecen invisibles, queda truncado.

---

licencia poética. El fenomenólogo, por el contrario, considera que el mundo de la percepción es el fundamental y atribuye las mutilaciones, las abstracciones, las simplificaciones o las distorsiones que efectúa en otras versiones como efecto de los intereses científicos, artísticos o prácticos que esas versiones comportan. Para el hombre de la calle la mayoría de las versiones que suministran la ciencia, el arte o la percepción difieren de formas distintas del mundo familiar del que él se sirve y que él mismo ha construido en un bricolage barato a partir de diversos fragmentos de las tradiciones científicas y artísticas y desde su propia lucha por la supervivencia. Ciertamente este es el mundo que suele darse por real, pues la realidad de un mundo, al igual que acontece con el realismo de una pintura, es en gran medida una cuestión de hábitos». Nelson Goodman, *Op. cit.*, p. 41.

<sup>329</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 27.

<sup>330</sup> Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981, p. 150.

## 2.4 Algunas consideraciones sobre la noción de «medium»

La idea general que se desprende de lo analizado hasta ahora, y que conviene tomar también en consideración, es que cualquier explicación adecuada sobre las diversas prácticas artísticas, ha de tener en cuenta la noción de medio o *medium*<sup>331</sup>, una categoría, por otra parte, muy presente en la crítica moderna. Debe haber una explicación sobre cómo se convierten en medio los materiales de, por ejemplo, la pintura, o la fotografía, y de cómo se emplea dicho medio para generar significado, en el caso de que la obra persiga ese cometido, o bien para negarlo o sacrificarlo.

Para David Davies, que concibe los medios desde un punto de vista «instrumental», éstos contribuyen de forma decisiva tanto a la existencia como a la apreciación de la obra de arte.

(...) we might characterize artistic media more generally as modes of artistic *mediation* that are necessary in order for there to be appreciable works. The artistic medium of a work, so construed, will be the means employed by an artist in order to ‘articulate an artistic statement’, and thereby to specify a piece that is accessible to receivers<sup>332</sup>.

Sin embargo, como él mismo expone, esta conclusión está abierta a dos tipos de desafíos. Por un lado, se puede argumentar que el medio no es esencial para la existencia y apreciación del arte. Así lo hace la teoría ideal del arte, al relegar la obra a la calidad de objetos «ideales»<sup>333</sup>, demarcaciones mentales separadas por completo del

---

<sup>331</sup> El término *medium* significa aquí medio, en el sentido de los medios de que se vale el arte para manifestarse. Por tanto, en el siguiente texto utilizaremos indistintamente el vocablo en inglés o en castellano. Para una visión general sobre las recientes concepciones filosóficas del término, véase David Davies, “Medium in Art”, en Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 2003, pp. 181-91.

<sup>332</sup> *Ibíd.*, p. 190.

<sup>333</sup> Cfr. Richard Wollheim, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 60. Los ejemplos más comúnmente asociados con la teoría ideal del arte son los de B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: teoría e*

campo de la experiencia y de su acceso sensible. Del mismo modo, el arte conceptual, en su vertiente más extrema, ha prescindido de la materialización de la obra a través de un medio accesible para el público al no considerarlo esencial para su existencia. Más adelante abordaremos con mayor profundidad este tema y sus implicaciones, pero siguiendo ahora con el planteamiento de Davies, el otro desafío que se plantea es que, siendo el medio esencial para la existencia del arte, no puede ser concebido correctamente en términos instrumentales, es decir, como «un medio para un fin ulterior»<sup>334</sup>.

Esta tendencia contraria a la idealista, parece errar, según Davies, en la dirección opuesta. Al determinar una significación predominante e incluso desmedida del *medium*, lo considera como el motor primordial de la actividad artística, pues contiene dentro de sí los criterios principales para evaluar los frutos de esa actividad. En su vertiente más extrema, esta tendencia emanaría de la doctrina de la «pureza del medio»<sup>335</sup>, como hemos visto en capítulos anteriores y como analizaremos a continuación de la mano de Carroll, para quien las consideraciones sobre la «conciencia del medio»<sup>336</sup>, en un sentido más amplio, juegan un papel importante en los debates sobre la naturaleza de la experiencia fílmica aunque, a su modo de ver, esta experiencia no puede reducirse a su pura especificidad.

#### 2.4.1 La «doctrina del medio específico» y la imagen en movimiento según Noël Carroll

La «doctrina del medio específico»<sup>337</sup>, tal y como ha pervivido desde el *Laocoonte* de Lessing hasta los propios textos de Greenberg, plantea que el artista ha de explorar todos y cada uno de los efectos y cualidades que son distintivos de su *medium*, que los caracterizan como propios de ese medio en contraste con otras formas artísticas. La doctrina es, por tanto, una forma de purismo o

---

*historia de la estética*, Madrid, Francisco Beltrán, 1926; R. G. Collingwood, *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

<sup>334</sup> F. Pérez Carreño, “El valor moral del arte y la emoción”, *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 38, No. 114, diciembre 2006, p. 73.

<sup>335</sup> David Davies, “Medium in Art”, en *op. cit.*, p. 184.

<sup>336</sup> *Ibíd.*, p. 187.

<sup>337</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, Blackwell Publishing, 2008, p. 37.

esencialismo, desde el punto de vista de Carroll, ya que se instruye al artista para que opere dentro de los «límites prístinos» del *medium* escogido y se le advierte que no trate de enturbiar su lenguaje específico con recursos propios de otras actividades artísticas. Un artista debe ser fiel a su medio, investigando sus propios límites. Noël Carroll hace referencia al término alemán *Materialgerechtigkeit*, que se traduce como «hacer justicia a la naturaleza del material»<sup>338</sup>. Es decir, bajo esta consideración, cada *medium* tendría una naturaleza distintiva con capacidades y propiedades expresivas, representativas y comunicativas específicas y son precisamente esas condiciones las que el artista debería explorar hasta el máximo de sus posibilidades. Con el medio fílmico, esta doctrina del medio específico asumida, se convertiría en la prueba de su éxito o fracaso como arte.

Así pues, los filmes serán trabajos de *film art* siempre y cuando exploren aquellos rasgos o propiedades expresivas del *medium* que trascienden el mero registro de objetos o hechos. Y estas características son las cualidades cinemáticas. Aunque no es fácil definir en que consisten realmente esas cualidades específicas, si es el montaje, la fotografía, la cinta de celuloide, el movimiento, las convenciones narrativas<sup>339</sup>.

No obstante, para Carroll, la excelencia artística no necesita estar sujeta a un medio específico, en este caso el medio fílmico. Y partiendo de esta base se pregunta por qué debemos considerar la pureza del medio un triunfo, con independencia de sus constricciones. En su opinión el requerimiento de especificidad parece fetichizar el medio<sup>340</sup>, conduciéndolo, en ocasiones, hacia una autorreferencialidad estéril. De hecho, aunque parezca una idea superada que ya no tiene cabida en la concepción actual, en la que toda clase de medios y formas artísticas convergen, es una concepción que, sin embargo, para Carroll, siempre está sobrevolando preparada para reaparecer<sup>341</sup> en cualquier momento.

---

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>339</sup> Eco hace una distinción entre código fílmico y código cinematográfico, según la cual el segundo término designaría la reproducibilidad de la realidad que se obtiene mediante los aparatos cinematográficos, y el primero, el tipo de comunicación que tendría lugar según unas determinadas reglas o convenciones narrativas. Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 274-5.

<sup>340</sup> Noël Carroll, *op. cit.*, p. 47.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 51.

Examinando la transformación de ciertos medios tecnológicos en el ámbito artístico, estudiando la emergencia del filme, el vídeo y la fotografía como formas artísticas y analizando las polémicas que acompañaron y acompañan esta emergencia, Carroll se enfrenta y reconoce ciertas regularidades llamativas que se van repitiendo. Puesto que, cada una de estas formas aparece, tal y como él mismo expone, para experimentar una fase inicial en la cual cada intento de legitimación como arte se produce mediante la imitación de formas, convenciones y efectos de artes preexistentes. Sin embargo, a su modo de ver, esta estrategia finalmente evoca un contramovimiento, sostenido sobre un programa purista. Para los defensores de esta teoría purista, el medio en cuestión debe ser verdaderamente considerado como arte, defendiendo un ámbito de rasgos autónomos, rasgos o efectos que son propios y no meramente copiados de formas artísticas preexistentes.

Algunos teóricos denominados realistas, han identificado la naturaleza fotográfica como la esencia del medio fílmico. En este grupo Carroll incluye nombres notables como Bazin y Kracauer<sup>342</sup>, considerados ejemplos paradigmáticos de esta tendencia. En clara oposición a la estilización de Arnheim o la defensa esencialista del montaje como base del filme de Kuleshov, el grupo de los llamados realistas defienden la naturaleza esencial del cine como un dispositivo de registro fotográfico de lo real y, por tanto, como «redención de la realidad física»<sup>343</sup>.

Sin embargo, durante los años setenta, sin duda influenciados por ese carácter autorreflexivo anteriormente analizado, algunos realizadores experimentales identificaron su tarea como una reflexión reveladora de las propiedades intrínsecas de su medio. Carroll expone como ejemplo el trabajo de Anthony McCall, *Line Describing a Cone* (1973), un filme de 30 minutos que comienza con un haz de luz que se va ampliando hasta convertirse en un cono perfecto de luz proyectada en el espacio. En palabras del propio

---

<sup>342</sup> Noël Carroll, “Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography”, *Theorizing the moving image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 3-24.

<sup>343</sup> Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1996.

artista: «Line Describing a Cone deals with one of the irreducibly necessary conditions of film; projected light»<sup>344</sup>. Vemos como el filme es reducido a la simple proyección de luz, entendida como precondition necesaria del propio medio. El medio fílmico es despojado de su capacidad de representación icónica y narrativa, su propósito en este caso no es crear imágenes, por el contrario, el artista piensa su obra en una situación espacial compartida con el espectador. Una situación en la que el comportamiento y la tarea del espectador se relacionan de una manera más abstracta con la construcción del sentido, en el juego de luces y sombras, por ejemplo, al recortarse la figura del espectador que interfiere en el espacio proyectado por el cono de luz. Aquí también podríamos añadir nombres como los de Peter Kubelka o Tony Conrad y sus *Flicker films*, pero también los primeros proyectos de Snow que tematizan el movimiento de la cámara o reducen el filme a una sucesión de tiempo exento de movimiento.

Para estos creadores del llamado cine «estructural», aunque ya hemos dicho que el calificativo no resulta del todo satisfactorio, la especificidad del medio se encarnaría en la base material del filme, el celuloide rasgado o modificado directamente, el grano del filme, el espacio entre fotogramas y su producción de la ilusión de movimiento sujeta al escrutinio del parpadeo. o el proyector mismo y su cono de luz proyectada. En los casos más extremos, se excluye o suprime la capacidad de representación natural, de iconicidad, de ilusión de lo real, de profundidad, repudiando, incluso, convenciones basadas en principios similares a los de la perspectiva óptica renacentista construida en las lentes. Ahora bien, eso no quiere decir, a mi modo de ver, que no se exploren al máximo las posibilidades significantes del medio, posibilidades representativas que van más allá de la figuración realista, o expresivas, más allá del uso naturalista del sonido, por ejemplo.

A pesar de que las explicaciones esencialistas del medio fílmico y la fotografía se prolongaron durante los años setenta, la popularidad sobre la especificidad del medio en este campo a menudo se vio superada por análisis semióticos y explicaciones sobre la

---

<sup>344</sup> Anthony McCall, “Two Statements”, en P. Adams Sitney (ed.), *The Avant-Garde Film*, New York, New York University Press, 1978, p. 250, citado en Noël Carroll, “Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography”, *op. cit.*, p. 5.

ideologización de la imagen, como hemos visto en relación a la fotografía. La teoría del cine de los setenta complica y diversifica la noción de medio específico al considerarlo como una estructura o sistema -el aparato-, que orquesta e implica tanto a la cámara, como al espectador, la pantalla, el espacio de exposición, en la proyección de un efecto sometido a consideraciones ideológicas que han de ser contrarrestadas. Desde este punto de vista, incluso cuando el filme se presenta como el soporte de un registro de lo real, el conocimiento del espectador está continuamente mediatizado por las limitaciones y la conciencia del propio medio, que nos previene de la producción de una completa ilusión<sup>345</sup>. Lejos de ser engañado o sumergido en la ilusión, se considera que el espectador activamente ha de participar en la construcción de una impresión de lo real y es conducido, mediante la experiencia y la expectación, a adoptar una actitud analítica y reflexiva.

Sin embargo, para Carroll, la doctrina de la especificidad del medio permanece firme en el ámbito del vídeo, que trata, desde el comienzo, de distanciarse del cine reafirmando sus propios rasgos. Un campo de teorización cuyos argumentos se apoyan, básicamente, en el procesamiento de la imagen y su maleabilidad. De ese modo, lo inconcluso del videoarte parece, más bien, exhibir una orientación hacia una clase de «simultaneidad metamórfica»<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> Mary Ann Doane, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, 2007, p. 130. Más adelante trataremos en profundidad el tema de la ilusión y la antiilusión en el arte. Nos detendremos en las diferentes interpretaciones sobre la ilusión dependiendo de si se acepta o no su carácter dual, que consiste en tomar en consideración al mismo tiempo la superficie, el soporte y lo representado, la relación entre objeto físico y obra de arte. Entre los que defienden la dualidad de la obra destaca la figura de Wollheim frente al rechazo expreso de Gombrich, para quien la toma de conciencia del soporte y el material artístico elimina por completo la ilusión. El arte postvanguardista asimiló, como veremos, el antiilusionismo como ruptura con lo anterior y centrando su trabajo, o bien en la propia materialidad del objeto o el medio escogido, o bien en el carácter no-ficticio de sus propuestas, interpretaron el antiilusionismo como una actitud analítica y reflexiva sobre la propia obra.

<sup>346</sup> Noël Carroll, “Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography”, *op. cit.*, p. 6; Hollis Frampton, “La decadencia del estado del arte”, *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*, Barcelona, MACBA, 2007, p. 114.

frente al filme, cuyo rasgo, según Frampton, sería la *sucesividad*<sup>347</sup> construida a partir de la extensión, el corte y la colisión de imágenes o tomas. Según esta interpretación, el vídeo no permitiría la fijeza de sus objetos, algo que sí, en cambio, nos facilita el cine gracias al fotograma como entidad palpable que se puede aprehender.

Me da la impresión de que el videoarte, que debe hallar su musa si no quiere luchar bajo la tiranía del cine, como tanto tiempo hizo este bajo las tiranías del teatro y de la ficción literaria, haría mejor en construir sus estrategias de articulación sobre una noción elástica de lo que, a falta de un término mejor, quisiera llamar la *disolución*<sup>348</sup>.

Desde muy pronto, el potencial del vídeo y la televisión, basado en lo que se denomina transmisión instantánea, ha llevado a reivindicar para el medio una ventaja especial, o quizás un destino al servicio de ciertas formas de documentación o reportaje.

...the most distinctive function of television is its ability to show distant events at the moment when they are taking place. The Kefauver hearings, with a close-up of the hands of gangster Frank Costello; the Army-McCarthy hearings; the complete coverage of orbital shots; the presidential nominating conventions; the Great Debates of 1960; the live transmissions from Europe and Japan via satellite –this is television doing what no other medium can do<sup>349</sup>.

La posibilidad de emisión simultánea con respecto a un evento que está ocurriendo en ese mismo momento, produce la impresión de inmediatez, enfatizando la importancia del tiempo presente y la instantaneidad como valor. De hecho es Yoko Ono la que utiliza por primera vez el vídeo en circuito cerrado para introducir en el espacio expositivo imágenes en directo y en tiempo real. En *Sky TV*

---

<sup>347</sup> Noël Carroll, "Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography", *op. cit.*, p. 6; Hollis Frampton, *op. cit.*, p. 113.

<sup>348</sup> Hollis Frampton, *op. cit.*, p. 114.

<sup>349</sup> Edward Stasheff and Rudy Bretz, *The Television Program: Its Writing, Direction and Production*, N.Y., A. A. Wyn, 1961, p. 3, citado en Noël Carroll, "Medium Specificity Arguments and the Self-Consciously Invented Arts: Film, Video, and Photography", *op. cit.*, p. 6.

(1966), una cámara colocada en el tejado de la galería transmite imágenes en directo del cielo hasta el monitor de televisión situado en la sala de exposiciones<sup>350</sup>. Rasgos, todos ellos, que son analizados en infinidad de trabajos como *De La* de Snow, pero también en las instalaciones de circuito cerrado de Nauman.

Some of the closed-circuit environments by Nauman have been among the most abstract works in video: given properties inherent in the medium, such as simultaneity of feedback, these pieces create their own conditions of presentation, independent of externally determining frameworks such as broadcasting or the monitor within an arbitrary display situation<sup>351</sup>.

Así pues, lo que el filme, el vídeo y la fotografía comparten, junto con la idea de ser medios tecnológicamente complejos para la producción de imágenes, es una circunstancia histórica en la que cada intento de ser tomados en consideración como formas artística, de legitimarse como arte, traería consigo el mantenimiento de sus características diferenciales con respecto a otras formas, reafirmandose, de ese modo, como formas autónomas.

Carroll entiende que los argumentos de la especificidad del medio resulten atractivos para el propósito de transformar un nuevo medio en una nueva forma artística, porque proporciona una especie de capacidad de individuación, de autonomismo. No obstante, este argumento no es el único para legitimar estos medios como arte, también existen aproximaciones acerca del valor cognitivo, la posibilidad de nuevas percepciones, o la capacidad de encarnar u objetivar procesos mentales o ciertos estados de consciencia<sup>352</sup>. Sin

---

<sup>350</sup> Peter Osborne, "Recepción distraída: Tiempo, arte y tecnología", *El arte más allá de la estética*, Murcia, Cendeac, 2010, p. 245.

<sup>351</sup> Lizzie Borden, "Directions in Video Art", en *Video Art*, Suzanne Delehanty (ed.), Philadelphia, Institute of Contemporary Art, 1975, p. 88, citado en Noël Carroll, *op. cit.*, p. 6.

<sup>352</sup> Cfr. James Peterson, "Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?", en David Bordwell and Noël Carroll (ed.), *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996, pp. 108-29. Recurriendo a la semiótica, Peterson deriva su explicación sobre la comprensibilidad del cine experimental y sus propuestas innovadoras, hacia el «modelo inferencial», según el cual existe una intención por parte del artista de comunicar algo a través de su obra, pero no hay convención que guíe la interpretación por parte del receptor. Por tanto, no se pueden aplicar reglas dadas

embargo, la idea de la especificidad del medio como análisis autorreflexivo de su propia estructura física y de sus propiedades intrínsecas, parece sobrevolar de forma incesante el panorama artístico del momento y en cierto modo no nos ha abandonado, como se desprende de los análisis más recientes de Krauss, que veremos a continuación.

Se puede sostener que hoy es la indexicalidad asociada con lo analógico, con la base química de la imagen, lo que emerge como candidato principal en la consideración del medio específico<sup>353</sup>, en clara controversia con el surgimiento de los medios digitales. Prueba de ello son obras recientes como *Film* de Tacita Dean, obra que abordaremos al final de esta tesis. De ese modo se invoca lo indéxico como garantía de una relación privilegiada con lo real, con la referencialidad y la materialidad.

Sin embargo, a la luz de los desarrollos recientes, tanto teóricos como tecnológicos, esta ya no parece la mejor manera de conceptualizar este campo de estudio.

Carroll defiende la necesidad de renovar los discursos sobre la teoría del cine ante la proliferación de medios y tecnologías (como la digital) que poco tiene que ver ya con la concepción del cine y la imagen en movimiento como suma de imágenes estáticas, de fotogramas. De hecho, la evolución del vídeo, la televisión y el procesamiento informático han servido, desde su punto de vista, para hacer más evidente el error de basar los estudios fílmicos en la noción de la singularidad del propio medio. Por eso aboga por el calificativo de «moving image», como categoría que comprende tanto el cine, el vídeo, la televisión, la imagen generada por ordenador y, en resumen, cualquier imagen en movimiento producida por los mass media, evitando, de ese modo, las referencias a un dispositivo en particular. Carroll se centra en la

---

de antemano a la interpretación sino que se ha de inferir una hipótesis plausible que dote de sentido a la relación entre la imagen y su objeto. De hecho, Peterson no descarta el tener que recurrir a la teoría como soporte para la comprensión de la obra, así como defiende que la experiencia y un espectador familiarizado con este tipo de innovaciones, son en cierto modo necesarios para su entendimiento. Véase el capítulo 1.2.4. en el que ya se ha tratado esta cuestión en relación a la obra de Snow, *Wavelength*.

<sup>353</sup> Mary Ann Doane, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, 2007, p. 130.

imagen en movimiento como forma de expresión y comunicación, y analiza los códigos compartidos por distintos modos de producción de imágenes, tratando de socavar las posibilidades de una distinción categórica entre los diversos medios. Teniendo en cuenta la diversidad de materiales y procedimientos que utiliza Snow y sus resultados e intenciones, la postura de Carroll resulta interesante como contrapunto a las teorías más comunes que tratan de abordar su obra.

Al mismo tiempo se aleja de aquellos análisis que conciben los dispositivos cinemáticos como inherentemente ideológicos, de ahí que sus teorías puedan ser consideradas por algunos como formalistas. Sin embargo, en ningún momento desestima que existan obras que participen de la acción política o que posean un marcado carácter ideológico, ni es insensible al contexto histórico y cultural, ahora bien, el suyo es un posicionamiento que trata de distanciarse de un tipo de *teoría contemporánea*, claramente ideológica y sustentada en un convencionalismo extremo. Teoría según la cual se postula que la formación social, el contexto cultural, condicionan completamente la forma con la cual un individuo percibe y experimenta la realidad. Por el contrario Carroll toma en consideración variables cognitivas, perceptivas, emocionales y morales, aunque de una forma poco sistemática, de modo que, la subjetividad es comprendida como una interacción compleja entre fisiología, entorno físico y elecciones determinadas culturalmente. Carroll se aleja de la jerga académica althusseriano-lacaniana que ha dominado el discurso teórico sobre el cine tanto en Estados Unidos como en Europa. Rechaza el carácter normativo de estas nociones y de sus defensores que serían los encargados de decidir no sólo qué es arte, sino cómo debe ser<sup>354</sup>. En resumen, para Carroll, la concepción moderna del arte y su carácter autorreflexivo no sólo ha pervivido sino que se ha trasladado directamente a ámbitos más novedosos y aparentemente más innovadores como el cine experimental, la fotografía o el vídeo, sin ser sustituida por un marco teórico que hiciera posible un cambio de conceptos o valores. Prueba de ello son los análisis más recientes de Rosalind Krauss

---

<sup>354</sup> Carroll califica este enfoque, que ha gozado de enorme influencia tanto en las humanidades como en los estudios de cine, de *platonismo* contemporáneo, pues «considera todo arte como moralmente sospechoso» al estar sujeto a determinaciones e intereses políticos, de clase, género, etc. Véase Noël Carroll, «Arte, narración y entendimiento moral», en J. Levinson (ed.), *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010, p. 205.

sobre la condición post-medium que abordaremos a continuación junto con el automatismo de Cavell.

Lo cierto es que la cuestión que está en la base de todas estas discusiones, como hemos visto anteriormente, no es otra que la de la autonomía o no de lo artístico<sup>355</sup>. Tanto si se considera la naturaleza del arte desde inclinaciones *esencialistas*, como si se hace desde la denuncia de patrones ideológicos que socavan la emancipación del individuo, la cuestión presenta innumerables objeciones<sup>356</sup> que serán tratadas con mayor detenimiento en capítulos posteriores.

#### 2.4.2 El «automatismo» de Stanley Cavell

Cavell toma prestado el concepto de *automatismo* de la monografía de William Rubin, *Dada, Surrealism and Their Heritage*<sup>357</sup>. En ella Rubin vincula las pinturas de Pollock con la noción de automatismo tal y como la habían entendido los surrealistas, aunque en el caso de Pollock no se trataría tanto de una manera de proceder en la creación de imágenes, como de una idea subyacente en la configuración del significado de las pinturas. Por su parte, el uso que hace Cavell del término es un tanto más confuso. Pues, por un lado, el calificativo se aplica a una explicación general de los diversos géneros y procedimientos artísticos, según la cual los artistas vanguardistas han de crear nuevos automatismos, en sus respectivas áreas de competencia, con el fin de asegurar un significado compartido intersubjetivamente. Por otra parte, el término respondería a una cuestión específica relativa al sustrato fotográfico del cine como «successions of automatic world projections»<sup>358</sup>. Es decir, que en este caso formaría parte de la identidad del propio medio fílmico, pues el automatismo estaría implícito en su mecanismo de reproducción de imágenes.

---

<sup>355</sup> *Ibíd.*, pp. 201-51.

<sup>356</sup> Noël Carroll, “Arte, narración y entendimiento moral”, en J. Levinson (ed.), *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010, pp. 201-51.

<sup>357</sup> Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979, p. 108.

<sup>358</sup> *Ibíd.*, p. 105.

Para Cavell lo que dota de sentido y de un propósito a las propiedades materiales, es la adquisición de significado mediante hallazgos artísticos básicamente determinados por convenciones, códigos, normas y reglas, es decir, lo que ha comenzado llamando automatismo<sup>359</sup>. Y es que Cavell, como buen wittgensteiniano que es, asimila el tipo de explicación sobre la identificación y comprensibilidad del arte con el modelo lingüístico.

Así pues, para profundizar sobre el hecho mismo del automatismo, fija su atención en el destino del arte moderno, así como en la consciencia y la responsabilidad con respecto a la base física del arte y su intento de liberar la idea de *medium* de su confinamiento en la simple materialidad. Atendiendo a los modos de realización dentro de las artes, a sus propiedades representacionales y expresivas, Cavell se pregunta por el hecho de que ya no resulte del todo pertinente el uso de términos como estilo o género (entendiendo género como retrato, desnudo, bodegón, etc.), para referirnos a los diversos tipos de obras o procedimientos que consideramos artísticos. Su interpretación, que como veremos se asemeja a la de Fried, admite que estas convenciones no sirven para hablar, producir y entender el arte y sus valores presentes, puesto que el propio arte vanguardista es una investigación de esta confusión o de la complejidad de este hecho. Una complejidad que es, a su modo de ver, al mismo tiempo histórica y ontológica.

Fried expone un planteamiento semejante cuando expresa sus dudas de si se puede utilizar el concepto tradicional de *estilo* para establecer distinciones formales básicas entre diferentes pintores modernos<sup>360</sup>. Recurre para ello a la formulación sobre el concepto de estilo que postula Shapiro, en virtud de la cual es interpretado como un sistema de formas, más o menos estable, que implica «ideas de innovación y de individualidad»<sup>361</sup>. Ideas que para Fried,

---

<sup>359</sup> *Ibid.*, pp. 104-5.

<sup>360</sup> Michael Fried, “Tres pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski y Frank Stella”, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004, pp. 266.

<sup>361</sup> «El estilo es, sobre todo, un sistema de formas dotadas de una calidad y una expresión significativa, a través de la cual son visibles la personalidad del artista y el punto de vista general de un grupo. Es también un vehículo de expresión dentro del grupo, que comunica y fija ciertos valores o la vida religiosa, social y moral, a través del poder evocador de emociones que tiene las formas. Es, además, un fundamento común que permite medir las innovaciones y la

como para Cavell, han llegado a ser problemáticas por el carácter autocrítico de la pintura moderna, por lo que la respuesta no puede ser otra que el cuestionamiento de la legitimidad o validez del término para tratar estas obras.

In insisting on its specific mode of existence, a modernist art seems to break down the concept of genre altogether: what a painter or poet or composer has to achieve in his painting or poetry or music is not a landscape or sonnet or fugue, but the idea of his art as such<sup>362</sup>.

Retomando el concepto del *Laocoön* de Lessing, Cavell expone cómo la investigación de los límites de las artes individuales, sustentada sobre la asunción de la especificidad de cada medio, se ha visto sistemáticamente desafiada por la búsqueda de la propia idea de arte como tal. El arte asume la tarea de su definición; así lo expondría de forma explícita Reinhardt, cuyas obras ya no versarían simplemente sobre la pintura y sus condiciones sino sobre el propio concepto de arte.

La cuestión que surge a continuación es, en qué consiste entonces el *medium* de la pintura, de la poesía o de la música como tal. Exponiendo dos posibles respuestas, la primera sería que el *medium* de la música es el sonido, de la pintura el pigmento, de la poesía la palabra, etc. Una interpretación que deja al descubierto la posibilidad de que todo sonido sea considerado música, que toda área de color sea pintura, y toda palabra poesía, un límite que las postvanguardias no se resistieron a traspasar pero que, para Cavell, no responde a la naturaleza de la cuestión sino que la camufla, en cierta manera. Una segunda respuesta posible sería que nada es el *medium* de la pintura o más bien que el *medium* es cualquier modo o modos que la pintura adopte para crear objetos que aceptamos como tales. De manera que, solo un arte puede definir sus medios, investigando su propio soporte físico, investigando sus propias condiciones de existencia, redescubriendo el hecho de que «su existencia como arte no esté físicamente asegurada». Cavell habla incluso de la falta de expresividad de algunas obras, no como una

---

individualidad de las obras particulares». Meyer Shapiro, "Style", citado en Michael Fried, *op. cit.*, p. 266.

<sup>362</sup> Stanley Cavell, *op. cit.*, p. 106.

condena o un rechazo del significado sino como un modo particular de significar y asume la necesidad de llegar al entendimiento como una cuestión de reconocimiento<sup>363</sup>. Puesto que la identificación y el reconocimiento del arte forma parte de una actividad inmersa en los modos heredados, en cómo hemos aprendido a ver, apreciar y a tratar lo que se considera arte. Es decir, forma parte de la tradición artística y ha de cumplir, por tanto, ciertas expectativas, funciones o valores que determinan su compromiso como arte, incluso cuando se enfrenta con su propia historia, pues ningún objeto artístico se puede analizar de forma aislada.

Por lo tanto, hablar de un procedimiento o medio artístico como un «automatismo» responde, en primer lugar, a que cuando una técnica o un tipo de obra es descubierta, genera nuevos ejemplos, pero como si atestiguara que «lo que ha sido descubierto es algo más que lo que un simple trabajo podría transmitir». Cuando una obra es innovadora, su interpretación se basa en definir y elaborar nuevas hipótesis pertinentes de significado, es decir, los automatismos que nos permiten establecer relaciones y definir una interpretación. Estos nuevos ejemplos exigen la capacidad de imponer un punto de vista a la realidad desde el cual no había sido aprehendida hasta entonces, convirtiendo la imagen en portadora de nuevos significados y valores. En este sentido su interpretación no llega a convertirse en canónica a no ser que nuevas imágenes sean construidas sobre las mismas características técnico-formales, o los mismos códigos, de modo que se pueda traducir en una sensibilidad compartida<sup>364</sup>. En segundo lugar, para Cavell, la noción de automatismo codifica la experiencia del trabajo artístico como «happening of itself»<sup>365</sup>. En un arte de vanguardia, a diferencia de un arte que responde a la tradición o a la academia y que por tanto está sujeto a convenciones afianzadas, no existe una relación natural entre el trabajo y su resultado, el *automatismo* no viene dado de

---

<sup>363</sup> *Ibíd.*, p. 107.

<sup>364</sup> F. Pérez Carreño, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988, pp. 183-4.

<sup>365</sup> Cavell sigue los análisis de Michael Fried acerca de la pintura moderna como reconocimiento de sus propias condiciones de posibilidad, su planitud junto con la consciencia de su extensión limitada. Asimismo considera la importancia y significación que adquiere el borde, el marco en las pinturas de Frank Stella, Kenneth Noland, Morris Louis, así como el procedimiento técnico y mecánico que utilizan para pintar. *Cfr.* Stanley Cavell, *op. cit.*, p. 107.

antemano sino que el artista ha de explorar el propio hecho del automatismo. El artista debe investigar cómo se genera y de qué manera se define «la tensión entre su darse» de la forma «y los significados que de un modo u otro se le han adherido a lo largo de la historia»<sup>366</sup>. De manera que la comprensión de las obras u objetos artísticos no descansan en un reconocimiento automático, sino más bien, «en el cumplimiento nunca acabado de operaciones que, en la comprensión automática, quedan ocultas por el cortocircuito atemporal de la convención y el acontecimiento»<sup>367</sup>, ya que, normalmente la convención se entiende como naturalización del modo de representación, en el sentido en que parece no implicar ninguna acción interpretativa o de comprensión, como si ésta fuera inmediata y espontánea.

La cuestión que surge a continuación es, por tanto, qué sucede con aquellas obras cuya originalidad no depende inherentemente de las reglas heredadas, sino de la creación de reglas<sup>368</sup>.

### 2.4.3 *La condición post-medium*

Por su parte, Rosalind Krauss retoma la noción de *medium* y el *automatismo* de Cavell, en su libro *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*<sup>369</sup> para tratar de reconstruir su sentido, desvinculado de la «doctrina del medio específico» que, a su modo de ver, ha desvirtuado por completo el concepto, a raíz del uso y la interpretación que del término se ha hecho en los textos de Greenberg.

Krauss propone en su lugar el término «technical support» (soporte técnico), que posee en sí, según su apreciación, la virtud de reconocer la reciente obsolescencia de muchas técnicas y procedimientos tradicionales (tales como la pintura al óleo, por ejemplo, o bien, muchos materiales escultóricos como el vaciado de bronce o el metal soldado), mientras que, al mismo tiempo, da la bienvenida a aquellos mecanismos estratificados de las nuevas

---

<sup>366</sup> F. Pérez Carreño, *op. cit.*, p. 112.

<sup>367</sup> Christoph Menke, *La soberanía del arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 55.

<sup>368</sup> Richard Wollheim, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 182.

<sup>369</sup> Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames and Hudson, 1999.

tecnologías que hacen imposible una identificación simple, unitaria del soporte físico del trabajo artístico. ¿Es el soporte del filme la película de celuloide, la pantalla, los empalmes del metraje editado, el haz de luz del proyector, los rollos de película?

Si la obra de arte clásica se identifica, con cierta plausibilidad, con una sustancia física, material (y es practicada por un gremio de especialistas), el término «soporte técnico», a diferencia del anterior, alude a aquellos vehículos comerciales contemporáneos que los artistas exploran y que, en cierto modo, están fuertemente determinados por el emplazamiento histórico. Es el caso de James Coleman con sus proyecciones múltiples o de William Kentridge y su uso de la animación, que señala Krauss. Ahora bien, el reconocimiento de la obsolescencia de los primeros, señala la necesidad de arrancar de ese soporte técnico, un nuevo conjunto de convenciones estéticas en una suerte de «reinención del medio». Para Rosalind un medio fundamenta una producción artística y procura un conjunto de reglas para esa producción, «un medio es una fuente de reglas que impulsa la producción pero también la limita, y devuelve la obra a una consideración de las reglas mismas»<sup>370</sup>.

A través de aquellos artistas que, para ella, reinventan un *medio* (como sería el caso de James Coleman o Marcel Broodthaers) se explica esta reinención transformadora como un procedimiento compuesto por –el soporte técnico más un conjunto de convenciones integradas– que conformarían una «estructura recurrente». Una estructura que, al mismo tiempo, no sería incompatible con la idea de «especificidad».

En su deseo de especificidad, diversos medios modernos pueden haber descartado convenciones consideradas no esenciales o superfluas, pero eso no significa que se liberen de *todas* las convenciones<sup>371</sup>.

Así pues, siguiendo el argumento de Krauss, podría afirmarse que la propia obsolescencia de algunos medios ofrece a estos artistas la

---

<sup>370</sup> Rosalind E. Krauss (ed.), *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006, p. 674.

<sup>371</sup> Rosalind E. Krauss, “Primeras líneas: introducción a Photograph”, en *James Coleman*, cat. exp. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1999, p. 87.

oportunidad de reinventarlos, dando a entender, al mismo tiempo, que poseen un potencial emancipador que ha de ser explotado<sup>372</sup>. Reinterpretando la noción de «lo obsoleto» de Benjamin como principio aproximativo, Krauss argumenta que esta reinención encarna las posibilidades *redentoras* que un medium puede adquirir solo cuando pierde o se deshace de su popularidad y su actualidad. Sin embargo, advierte que estas posibilidades redentoras no deben ser entendidas en base a una mirada nostálgica o como deseo de restaurar los medios tradicionales sino como resistencia. La cada vez mayor dispersión de la experiencia de la obra de arte (entiéndase como instalación, objetos, proyecciones multipantalla, cine expandido, etc.) en una amplia red de información de todo tipo que se expande sin fin sirve, por tanto, como marco en el que considerar como necesario replantearse la idea del «tabú contra la especificidad» y «el deseo de repensar la idea del medio como forma de resistencia a la absoluta generalización de la estética del capitalismo tardío»<sup>373</sup>, es decir, una resistencia a la espectacularización del arte. Esa dispersión es lo que Rosalind denomina la era post-medium. La igualdad de materiales y medios es la ecuación artística que define esta condición post-medial, caracterizada por dos fases: la equivalencia de todos los medios y su combinación. Bajo este calificativo el arte toma la vía de un eclecticismo, un vasto catálogo de citas pictóricas y escultóricas, un deslizamiento hacia la cultura audiovisual y medios pertenecientes a la industria de la moda, el diseño, el cine, la televisión, donde la actualidad y el espectáculo invaden el espacio propio del arte. Krauss considera este contragolpe a las teorías formalistas más normativas, que excluían todo elemento heterogéneo, como una respuesta que ha resultado ser contraproducente, es más, define la condición post-medium como un «monstruos myth»<sup>374</sup>. Por su parte, Rancière lo expresaría del siguiente modo,

---

<sup>372</sup> Rosalind E. Karuss, “Reinventing the medium”, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, (Winter 1999), p. 296.

<sup>373</sup> Rosalind E. Krauss, “Primeras líneas: introducción a Photograph”, *op. cit.*, p. 86.

<sup>374</sup> Krauss retoma intencionalmente esta terminología para evocar, al mismo tiempo, su célebre obra *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, como ella misma expone. Véase Rosalind E. Krauss, “Introduction”, *Perpetual Inventory*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2010, p. xiv.

todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes. Hoy tenemos teatro sin palabras y danza hablada; instalaciones y performances a modo de obras plásticas; proyecciones de vídeo transformadas en ciclos de frescos murales; fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica; escultura metamorfoseada en show multimedia y otras combinaciones. Ahora bien, hay tres maneras de comprender y de practicar esta mezcla de géneros. Existe una manera que consiste en reactualizar la forma de la obra de arte total. Se creía que ésta era la apoteosis del arte convertido en vida. Hoy tiende a ser más bien la de algunos egos artísticos sobredimensionados [...] Luego está la idea de una hibridación de los medios del arte, propia de la realidad postmoderna del intercambio incesante de los roles y las identidades, de lo real y lo virtual, de lo orgánico y las prótesis mecánicas e informáticas. Esta segunda idea no se distingue mucho de la primera en sus consecuencias. A menudo conduce a otra forma de embrutecimiento, que utiliza la alteración de las fronteras y la confusión de los roles para acrecentar el efecto de la performance sin cuestionar sus principios<sup>375</sup>.

Esta amplificación de los efectos, que señala Rancière, derivada del intento de transformar la representación en presencia y la *aparente* pasividad del espectador en actividad<sup>376</sup>, destaca por la anulación o ausencia de toda distancia estética. Una distancia, por otra parte, necesaria en un arte que pretenda ser crítico o reflexivo.

En el diálogo con el que se cierra el catálogo *Arte desde 1900*, titulado “La encrucijada del arte contemporáneo”, Rosalind expone brevemente su posición a través de lo que parece un examen de conciencia.

En mi opinión, la posmodernidad, entendida a través del prisma del postestructuralismo, constituyó una gran crítica del pensamiento esencialista, de lo que es propio de una categoría o actividad dadas. Aniquiló la idea misma de la autodesignación y lanzó un ataque especialmente fuerte

---

<sup>375</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago, 2010, p. 26.

<sup>376</sup> *Ibíd.*, p. 26.

contra la idea del medio [...]. Así que el medio cayó víctima de un asalto concertado por parte de los pensadores más sofisticados de los sesenta y setenta, y esa crítica se sumó a un ataque similar en el Arte Conceptual contra la especificidad para el medio en el arte [...]. Y luego el vídeo entró en el campo de la práctica estética, lo cual perturbó también la idea del medio (encontrar la especificidad del vídeo es muy difícil). Así que el postestructuralismo, el arte conceptual, la recepción de Duchamp, el videoarte: juntos desmembraron el concepto de medio.

(...) Y si como crítico tengo ahora alguna responsabilidad, es la de disociarme de este ataque contra el medio y resaltar su importancia, es decir, la de la permanencia de la modernidad<sup>377</sup>.

Finalmente su tesis puede ser interpretada como un «retorno al orden» matizado y, a pesar de que no sea esa su intención, como añoranza, nostalgia o incluso imposición de un orden perdido.

A este respecto resulta llamativa la apelación a las estrategias de resistencia para asegurar las diferencias del arte respecto a otros comportamientos, como pueda ser la inmersión en la cultura visual<sup>378</sup>, la propia expansión de los géneros bajo la incesante producción tecnológica de imágenes o la estetización generalizada de la existencia<sup>379</sup>. Ante este planteamiento Hal Foster, por su parte, se muestra bastante crítico. Expone sobre todo sus reservas acerca de la retórica vacilante y arbitraria de Krauss, a partir de la cual identifica varios problemas. El primero es la aparente atribución de una motivación ahistórica del medio, una especie de reinención *ex nihilo* como quien crea un nuevo lenguaje<sup>380</sup>. Al mismo tiempo advierte de que esta motivación conlleva el riesgo de que la obra

---

<sup>377</sup> Rosalind E. Krauss (ed.), *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006, p. 674.

<sup>378</sup> Especialmente polémicos fueron los debates coordinados por Krauss y Hal Foster en la revista *October* acerca del riesgo que comportaba la interdisciplinariedad derivada de los *Visual Studies*. Cfr. Rosalind E. Krauss, Hal Foster (ed.), “Visual Culture Questionnaire”, *October*, Vol. 77, (Summer 1996), pp. 25-70.

<sup>379</sup> Simón Marchán Fiz, “Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”, *Estudios Visuales*, No. 5, (Enero 2008), pp. 138-158.

<sup>380</sup> Diarmuid Costello, “Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts”, *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 4, (Summer 2012), p. 848.

resulte ilegible precisamente porque rompe con los actos de reconocimiento común que permiten que el sentido se constituya y emerja como un elemento compartido y no como un acto privado y arbitrario.

Esta noción de medio me sigue pareciendo un poco arbitraria, casi desprovista de motivación histórica, no digamos de convención social. A este respecto no está claro hasta qué punto podría ser un correctivo a la condición relativista del arte contemporáneo. Sin duda, un medio es un contrato social con un público, así como un protocolo privado para la producción de formas<sup>381</sup>.

Es evidente que los problemas a los que se enfrenta el arte contemporáneo y que comienzan a emerger a finales de los sesenta, necesitan ser reconsiderados en relación con las técnicas audiovisuales y la aplicación de las invenciones transformadoras más radicales, y, sin duda, el dilema que Krauss parece plantear es cómo dilucidar y especificar el estatuto físico de un arte que parece desparramarse en su infinita diversidad, un arte que toma como material artístico algo irreductible a una forma concreta y establecida. Lo que le preocupa es esa difuminación de las fronteras entre consumo y recepción de la obra de arte, ahora bien, su propuesta, al mismo tiempo, resulta excesivamente imprecisa.

---

<sup>381</sup> Hal Foster (ed.), *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006, p. 674.



### 3. COORDENADAS HISTÓRICO-CULTURALES

El objeto de estudio de esta tercera parte no trata de abarcar la totalidad común del arte de este periodo que va de mediados de los años sesenta a mediados de los setenta, sino simplemente dibujar las características más generales del mismo o un fragmento del mismo, a partir de la especificidad de algunos acontecimientos importantes.

#### 3.1 Arte y política

Algún día habrá que contar cómo el «antiestalinismo» que nació más o menos en su forma de «trotskismo», se convirtió en arte por el arte y preparó así heroicamente el camino a lo que había de venir.

Clement Greenberg<sup>382</sup>

The cold war in culture has lasted a long time.

Julia Kristeva<sup>383</sup>

La consolidación del expresionismo abstracto como manifestación artística oficial se lleva a cabo, como es sabido, durante los años cincuenta en un ambiente de conflicto derivado de la Guerra Fría y, por tanto, de fuerte ideologización política y cultural. Sus obras se constituyen como ejemplo de la libertad y el individualismo americano.

Aunque no será hasta 1983, año en el que se publica el libro de Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, cuando nos enteremos realmente que el lanzamiento de esta escuela

---

<sup>382</sup> Clement Greenberg, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 258.

<sup>383</sup> Julia Kristeva, Marcelin Pleynet y Philippe Sollers, "The U.S. Now: A Conversation", *October*, Vol. 6, (Autumn 1978), pp. 3-17. El texto se había publicado un año antes en un número especial dedicado a Estados Unidos en *Tel Quel*; "Pourquoi les Etats-Unis?", *Tel Quel*, No. 71-73, (Autumn 1977), pp. 3-20.

y su éxito, había sido una operación ordenada y programada con bastante éxito por la CIA y no un simple desarrollo lógico de la historia del arte. Esto ya lo habían señalado retrospectivamente otros autores<sup>384</sup>, pero Guilbaut fue el primero en examinar con todo detalle los engranajes internos del proceso.

La explicación de Guilbaut es interesante pues desmenuza de qué manera la CIA planeó el triunfo de la vanguardia americana, primero para arrebatársela a Europa, convirtiéndose así en el centro del panorama cultural mundial y luego como arma destinada a arrinconar el pensamiento procomunista que imperaba en las vanguardias europeas<sup>385</sup>.

De hecho, en los años cuarenta y cincuenta, América no estaba «bien vista»<sup>386</sup> entre los europeos y en particular entre los franceses, por eso era necesaria una estrategia más sutil que la pura y simple propaganda.

La propaganda se transforma por completo con la presidencia de Eisenhower, pasa de ser pura y simple propaganda a intentar hacer desaparecer de la percepción pública la presencia del estado como su autor. Para ello la USIA y la CIA utilizan fundaciones privadas, más o menos reales, para canalizar las ayudas que harán posibles las grandes campañas de la Guerra Fría cultural, dirigidas fundamentalmente al exterior, como una herramienta de política internacional. Las armas para conquistar el poder cultural, desbancando la cultura europea de la izquierda del frente popular, serían los

---

<sup>384</sup> Véase Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990; Max Kozloff, “American Painting during the Cold War”, *Artforum*, XI, (mayo 1973), pp. 42-54; Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War”, *Artforum*, XII, (junio 1974), pp. 39-41.

<sup>385</sup> Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001.

<sup>386</sup> En este sentido Tony Judt hace un interesante análisis, en perspectiva histórica, del contradictorio sentimiento antiamericano, tan profundamente arraigado en el pensamiento europeo y particularmente en el francés. Un sentimiento que reprocha la superficialidad y simplicidad de la cultura americana además de su «rabiosa modernidad», lo cual se advierte como una amenaza a las tradiciones y valores europeos. Véase Tony Judt, “América se ha vuelto loca. El antiamericanismo en una perspectiva histórica”, *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses 1944-1956*, Madrid, Taurus, 2007, pp. 215-233.

libros, las revistas y, principalmente el jazz y la promoción internacional del arte contemporáneo norteamericano, para combatir/contrarrestar la influencia de artistas considerados procomunistas, como Picasso<sup>387</sup>.

En su estudio, Guilbaut documenta esta convergencia entre la pintura moderna y los requerimientos propagandísticos de la hegemonía americana, exponiendo básicamente cómo el ansia de símbolos de legitimación cultural se hizo con un arte que hasta ese momento había sido motivo de indiferencia.

De modo que, en medio de las disputas de la Guerra Fría se procede a seleccionar una determinada práctica pictórica y a proyectarla globalmente como emblema de la libertad y el individualismo americano y «el poder benefactor de tal libertad»<sup>388</sup>. En este sentido, la pintura abstracta sustentará, por así decirlo, unos valores adquiridos.

En el terreno del arte, en concreto, está claro que hubo un cambio entre la vieja idea del estado como patrocinador oficial de obras monumentales destinadas al uso público y a la transmisión de determinados valores (el papel que en el siglo XIX cumplía la «pintura de historia», por ejemplo), y esta protección encubierta de unos artistas y unas obras que eran presentados, de acuerdo con las ideas de Rockefeller, como el «arte de la libre empresa», en oposición al «realismo socialista» patrocinado por el estado soviético<sup>389</sup>.

De hecho, en los años treinta, el estado americano había patrocinado de forma directa y manifiesta la obra de los artistas. Como lo explica el propio Duchamp: «Todo ello se inició en ese momento, porque antes de la guerra había una organización oficial que se llamaba el WPA –o algo por el estilo- que daba 30 o 40 \$ a cada artista al mes, con la condición de que regalara sus cuadros al Estado, y lo hacía para permitirle vivir. Fue un fracaso total. Los

---

<sup>387</sup> Josep Fontana i Lázaro, “La Guerra Fría cultural”, entrevista para el MACBA, Editorial: *Guerres culturals*, tardor 2007.

<sup>388</sup> Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002, p. 45.

<sup>389</sup> Josep Fontana i Lázaro, “La Guerra Fría cultural”, *op. cit.*

graneros del Estado se llenaron de porquerías de todos esos artistas»<sup>390</sup>.

Pues bien, es precisamente este modo de entender la propaganda que busca un arte directo y poco efectivo, lo que cambia por completo en esta nueva concepción de la industria cultural.

La cuestión que plantea la CIA, en este panorama de Guerra Fría, es que resulta más útil para el Estado un arte de vanguardia que un arte tradicional, por la sencilla razón que en el arte tradicional, normalmente asociado al realismo, la protesta es evidente, mientras que en la vanguardia no, gracias a su aparente originalidad y su carácter genuinamente americano. Asimismo, esta intención se ve reforzada por una tendencia sentimental hacia lo «primitivo», hacia una supuesta expresión sin mediar que revelaría la autenticidad y sinceridad del creador.

Además al ser un movimiento abstracto en el que la cualidad imprecisa y la falta de evidencia de las formas parecen ser símbolo de la libre personalidad en constante transformación, se podía cubrir de cualquier significado, podía ilustrar cualquier ideología, es decir, «visto a través de éste o aquel filtro crítico, podía significar casi cualquier cosa»<sup>391</sup>, y al mismo tiempo, permitir el ocultamiento o el disimulo del punto de vista bajo el cual cobran sentido. Una concepción instrumental de la pintura, entendida «como algo susceptible de cambiar de algún modo el mundo»<sup>392</sup>.

Sin duda, la sutileza alcanzada con estas obras es mucho mayor que en las obras realistas, en las que la carga valorativa o ideológica es más evidente. Para los formalistas como Greenberg esto convertía a la imagen en un icono degenerado, subsumido por el tema. Quizás porque «se entiende que en ellas el valor se da a través de la anécdota o de la representación de figuras»<sup>393</sup> y no de mecanismos puramente formales, lo cual no es del todo cierto, como se ve, por ejemplo, con el cine soviético. Aun así, en las obras de realismo socialista el tema se desarrolla con absoluta transparencia, cosa que no sucede con las del expresionismo abstracto, en las que el

---

<sup>390</sup> Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 135.

<sup>391</sup> Robert Hughes, “Jackson Pollock”, *A toda crítica*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 253.

<sup>392</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 335.

<sup>393</sup> F. Pérez Carreño, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988, p. 170.

significado se adhiere posteriormente y a pesar, incluso, de sus propios protagonistas.

No obstante, todo vanguardismo contiene el germen de su propio academiscismo y el papel de instituciones como el Museum of Modern Art, así como el de la crítica, en la promoción e implantación del nuevo canon, fue fundamental. Esta academización culmina con la exposición del Museum of Modern Art titulada, la *New American Painting*, que recorrió ocho capitales europeas entre 1958 y 1959<sup>394</sup>.

En la introducción al catálogo de la exposición Alfred H. Barr describe las pinturas expresionistas como «autónomas» respecto a las brutales determinaciones de la vida económica y política de la Guerra Fría, y como símbolos de un tipo de práctica cultural «libre» y «creativa», característica de una «América libre» resistiendo a la amenaza de la Unión Soviética contra las democracias capitalistas occidentales<sup>395</sup>.

Así pues, a principios de los sesenta, los expresionistas abstractos eran la prueba documental definitiva en la exhibición de prestigio cultural americano, los «adornos de un *establishment* americano moderno que se había vuelto mundial»<sup>396</sup>. Lo cual trae consigo el rechazo y la crítica por parte de la generación de artistas más jóvenes, muchos de ellos inmersos en un ambiente contracultural.

De hecho, los años sesenta son años de profunda ambivalencia, puesto que, por un lado, se producen toda una serie de conflictos y acontecimientos violentos que marcan la década pero, por otro, la generalización del consumo doméstico y el esparcimiento transforman profundamente la configuración social y la expresión colectiva. Este boom del consumo iría acompañado de una industria publicitaria en alza, cuya influencia en el mundo del arte se haría sentir, principalmente en el pop art.

En la celebración y afirmación de lo ordinario que reivindica Warhol, en su visión de un futuro que está floreciendo por todas partes, se entrevé un cambio de paradigma absoluto con respecto a una vanguardia que lo que perseguía era transformar el mundo, no

---

<sup>394</sup> P. Wood, F. Frascina, J. Harris, C. Harrison., *op. cit.*, pp. 66-7.

<sup>395</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>396</sup> Robert Hughes, *Visiones de América. La historia épica del arte norteamericano*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001, 533.

celebrarlo. Tras un viaje realizado en coche en 1963, al más puro estilo *beat*, en el que recorre la ruta Nueva York/Los Ángeles junto a dos amigos y colaboradores, Warhol comenta lo siguiente:

Cuanto más al oeste íbamos, más pop parecía todo en las carreteras. De repente, todos nos sentimos como personas con acceso a información privilegiada porque, aunque el pop impregnaba cada lugar –ésa era la cuestión, mucha gente seguía sin darle importancia, mientras que a nosotros nos fascinaba-, a nuestro entender, era el nuevo Arte. Cuando te «volvías» pop, ya nunca podías ver un letrero de la misma manera que antes. Y, cuando pensabas pop, ya nunca podías ver Norteamérica con los mismos ojos.

En el preciso instante en que etiquetas algo, das un paso; quiero decir, que nunca vuelves atrás para quitarle la etiqueta. Estábamos ante el futuro, y lo sabíamos. Observábamos que la gente caminaba en él sin saberlo, porque todavía pensaban en el pasado, en las referencias del pasado. Todo lo que tenían que hacer para situarse en el futuro era pensar que estaban en él.

El misterio se había desvanecido, pero había dado paso al asombro<sup>397</sup>.

El mundo que estaba surgiendo ante sus ojos era un mundo que experimentaba una transformación sin precedentes. Incluso la influencia de las autoridades públicas en materia de moralidad, opiniones y relaciones personales era cada vez menor, aunque no en todas partes por igual. «La cultura de masas se estaba convirtiendo en internacional por definición»<sup>398</sup> y a ello contribuye una cultura cada vez más visual. La rapidez con la que fluyen estas tendencias evoluciona en poco tiempo de forma vertiginosa, propiciada por una nueva concepción espacio-temporal que proporcionan los medios de comunicación. El más influyente y decisivo de todos ellos, la televisión, que suprime el espacio y el tiempo. «Gracias a la televisión, la cultura culminó, en pleno capitalismo, su proceso de democratización. De ahí el entusiasmo que suscita y la

---

<sup>397</sup> Andy Warhol y Pat Hackett, *POPism. Diarios (1960-69)*, Barcelona, Alfabia, 2008, p. 63.

<sup>398</sup> Tony Judt, *Posguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus, 2009, pp. 575-6.

consternación y el terror moral que provoca»<sup>399</sup>. La enorme potencialidad de la nueva tecnología estriba, en parte, en la velocidad de disposición de la información. Si a ello le añadimos la práctica ubicuidad de la información de los nuevos medios empezamos a percibir la magnitud del instrumental.

Cuando recorrimos el país, aquel octubre de 1963, las chicas todavía llevaban los jerséis de cachemira con escote redondo y las faldas rectas y ajustadas de los años cincuenta. Por aquel entonces, había una diferencia de hasta tres años entre el momento en que las nuevas modas aparecieron en la ciudad de Nueva York y se extendieron al resto de ciudades de Estados Unidos. (Sin embargo, a finales de los sesenta, esta distancia temporal acabó siendo prácticamente inexistente gracias a la rápida y frenética difusión que los medios de comunicación hicieron del estilo de vida pop).<sup>400</sup>

Se produce además, en la década de los sesenta, un hecho significativo que algunos han definido como «solidaridad generacional»<sup>401</sup>, es decir, que hasta cierto punto, los jóvenes se veían obligados a pensar en términos generacionales y eso constituía un marco mental cuyas principales claves eran el marxismo y el internacionalismo. Un marco mental condicionado por la amenaza nuclear, la guerra de Vietnam, los conflictos raciales, la carrera espacial, la expansión de los medios de comunicación y en general, una realidad agitada y cambiante que influye, de manera fundamental, en el modo de percibir y representar el mundo.

La obra aquí analizada tiene un parámetro de expansión que es similar al de los medios de comunicación: la misma obra podría ser instalada en diez partes diferentes del mundo simultáneamente. Dado que en buena parte de ellas se incluyen sustancias no transformadas que son fácilmente asequibles, o la misma tierra, las obras pueden ser creadas mediante especificaciones. Una obra susceptible de existir en cualquier momento y en cualquier lugar y luego retirarse

---

<sup>399</sup> Donald Sassoon, *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 1405.

<sup>400</sup> Andy Warhol y Pat Hackett, *op. cit.*, p. 59.

<sup>401</sup> Christopher Hitchens, *Hitch-22*, Barcelona, Debate, 2011, p. 111.

literalmente del mundo tiene la movilidad y la dispersibilidad de los medios de comunicación<sup>402</sup>.

El sistema simbólico, por tanto, no puede seguir siendo el de las vanguardias históricas que hunden sus raíces en el siglo XIX y están condicionadas por el hecho de crear una obra única y original. La respuesta de Joseph Kosuth a una entrevista realizada con motivo de la exposición *Prospect '69*, en la que se le preguntaba si todavía se considera un artista, dado su creciente interés por la filosofía, es significativa.

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 hoy día<sup>403</sup>.

Los artistas más jóvenes, en general, abandonan la pintura y asumen un modelo antagonista y plural que surge como una práctica opuesta

---

<sup>402</sup> Robert Morris, "Notes on sculpture, Part 4. Beyond Objects", *Artforum* Vol. 7, nº 8, (Abril 1968), pp. 50-4, citado en R. Armstrong y R. Marshall, (eds.), *Entre la geometría y el gesto. Escultura Norteamericana 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 61-6.

<sup>403</sup> Joseph Kosuth, *Prospect '69*, Kunsthalle, Düsseldorf, 30 de septiembre-12 de octubre de 1969. Entrevista incluida en el catálogo, citado en Lucy R. Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 175. Es curioso comprobar como a partir de los años ochenta el internacionalismo sufre una nueva reversión a partir de un arte basado en las nuevas políticas de identidad.

al mercado y como un modo de resistencia a la ideologización del arte y la cultura.

Del mismo modo el rechazo de la crítica de izquierdas hacia el expresionismo abstracto y su significación y utilización política, se fundamente, en parte, en su ataque hacia la figura de Clement Greenberg. La retórica marxista que acompaña este ataque, aunque familiar, enmascara el objetivo de eliminación y humillación de la autoridad. De ahí que la labor de cada uno de los movimientos artísticos que surgen en esos momentos sea la de interrogar todos y cada uno de los parámetros que engloban la naturaleza de la disciplina artística, desde la figura del artista, hasta el propio objeto, el lenguaje, las instituciones que administran y gestionan su exposición, llevándolos al límite de sus posibilidades.

En conjunto, los cambios acontecidos constituyen una transformación artística y cultural esencial, aunque con matices. De hecho, los mismos movimientos que pretendían menospreciar y abominar de la «cultura consumista» fueron desde el comienzo objeto de consumo cultural, lo que refleja una amplia disyunción entre la retórica y la práctica. Pocos años después, las obras, o los documentos que las certifican, de todos estos artistas críticos con el establishment del mundo del arte, eran ya una pieza de museo y estaban perfectamente integradas. Como afirma Lucy R. Lippard en el prólogo a la edición española de *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de de 1966 a 1972*: «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»<sup>404</sup>. Esas dicotomías y contradicciones que se producen en pocos años entre, por un lado, la objeción de toda responsabilidad y por otro, la defensa de ideas y juicios claramente moralistas, conviven dotando a este periodo de una intensa confusión que lo hace, sin duda, tremendamente interesante y contradictorio. Prueba de ello es, por ejemplo, la edición de 1967 del Festival de cine *de Knokke-Le-Zoute*, que analizaremos a continuación. Festival en el que la obra de Snow, *Wavelength* gana el primer premio.

---

<sup>404</sup> Lucy R. Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p. 6.

## 3.2 De las aspiraciones radicales del arte

Elijo considerar el arte como un trabajo inútil, apolítico y poco moral.

Marcel Broodthaers<sup>405</sup>

Como hemos visto en el capítulo anterior, en 1967 la película de Snow, *Wavelength*, gana el primer premio en *Exprmntl 4*, el festival internacional de cine independiente, organizado por Jacques Ledoux, director de la Cinémathèque Royale de Belgique, y celebrado en Knokke-Le-Zoute. Acontecimiento que marca un punto de inflexión en su carrera.

Allí se presentaron obras no sólo de cineastas y realizadores independientes, sino también de artistas plásticos que, de una u otra manera, empezaban a experimentar con el cine. Es el caso, por ejemplo, de Marcel Broodthaers y su *Le Corbeau et le Renard*, una película en color que se exhibió en el festival a pesar de que el comité de selección la había rechazado por no considerarla propiamente cine. De hecho, la película de Broodthaers fue aceptada con la condición de que se proyectara sobre una pantalla convencional y fuera de concurso; y es que la obra, basada en un poema inspirado en la fábula de La Fontaine y reescrito por el propio Broodthaers, realmente era una instalación en la que la película debía ser proyectada en una gran pantalla pintada, cubierta de textos y también sobre dos pantallas de papel fotográfico donde aparecían fragmentos impresos del poema de Broodthaers, de manera que creaba una confusión y multiplicación de capas que dificultaban su lectura. Broodthaers había filmado también elementos de su entorno cotidiano sobre un fondo de textos mezclados con imágenes de su mujer, su hija, Magritte, un ramo de flores, etc.

---

<sup>405</sup> «¿Qué es el arte? Desde el siglo XIX esta pregunta se plantea continuamente tanto al artista, como al director de museo, como al aficionado. De hecho, no creo que sea legítimo definir el Arte y considerar la cuestión seriamente, si no es por medio de una constante: la transformación del arte en mercancía». Marcel Broodthaers, “Ser un hombre de bien o no ser. Estar ciego”, *Marcel Broodthaers*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992, p. 268.



20. M. Broodthaers, *Le Corbeau et le Renard*, 1967-72

Así pues, además de leer el texto, vemos como los signos y las imágenes toman posesión del espacio y el lector se convierte en espectador. Palabra e imagen confluyen en una obra que no es ni poesía, ni cine, ni pintura.

Sobre una pantalla especial —en papel fotográfico— el libro se convierte en película, la película se convierte en pintura (la pantalla). Todas las imágenes de la película se proyectan

sobre una imagen (que sintetiza la película). No es una película<sup>406</sup>.

Tal y como lo explica Jean Dypreau, el acto poético se convierte ahora en arte visual, al igual que sucedía con su obra inaugural, el escayolado de sus libros de poemas *Pense-Bête* de 1964. «El poeta escribe una fábula de carácter tipográfico y constructivo y el artista hace un *tableau*»<sup>407</sup>.

Asimismo, Broodthaers realiza una interesante crónica del festival titulada “Le Cinéma Expérimental et les fables de La Fontaine. La Raison du plus fort”<sup>408</sup>, en la que comenta los acontecimientos que allí se sucedieron además de exponer su análisis sobre la película de Snow.

El primer premio, *Wavelength* de Michael Snow, en 16mm y con una duración de 45 min., es una película de pintor. Consiste en un solo *travelling* hacia delante sobre las ventanas que dan a una calle, que se adivina a partir del fondo de una pieza de apartamento. El día y la noche se suceden en las ventanas. La cámara sigue su curso en el tiempo, inexorablemente. Michel Snow introduce un elemento dramático en esta visión poética y formal. La muerte de un hombre. El *travelling* topa con una foto del mar colgada entre dos ventanas. El primer plano final parece engullirlo todo. El sonido juega un papel preponderante. Está desdoblado. Tenemos el sonido que acompaña a la imagen, y otro, procedente de una fuente externa que invade el oído, que horada el tímpano y condiciona al espectador. Tal vez, para definir mejor el experimento de Snow, habría que calificarlo de cine de objeto sonoro.

La noción de objeto está en la película de Luc Mommartz, de Düsseldorf, *Selbstschüsse*. Imaginen una caja lanzada por el aire y atrapada al vuelo, y que durante ese tiempo filma todo lo que puede. Cuesta creer que esa caja sea una cámara. Pero lo es. La mejor cámara del mundo no puede ofrecer lo que esta tiene: una película original donde la herramienta del

---

<sup>406</sup> Marcel Broodthaers. *Cinéma*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, p. 52.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>408</sup> Marcel Broodthaers, “Le Cinéma Expérimental et les fables de La Fontaine. La Raison du plus fort”, en *op. cit.*, p. 321.

cineasta es a la vez el realizador y el objeto. ¿Narcisismo del objeto?<sup>409</sup>

La noción de objeto introducida por Broodthaers es curiosa en tanto que Snow se expresa en esos términos al reflexionar sobre alguno de sus trabajos, como hemos visto. De hecho, la relación que establece con la película del cineasta europeo Luc Mommartz, *Selbstschüsse* y su uso de la cámara como herramienta autónoma, parece adelantarse a lo que será una de las obras posteriores de Snow, *La Region Central*. En ella la cámara no es lanzada por los aires, pero casi. La capacidad de movimiento es semejante y como la película de Luc Mommartz, también registra el espacio a su alrededor sin que haya un sujeto, aparentemente, que ordene y dirija la trayectoria del movimiento. Es evidente que existen diferencias notables, como ya hemos visto, la cámara de Snow se sitúa en un paisaje remoto y el dispositivo es mucho más complejo que el simple hecho de tirar la cámara al aire, pero la experiencia del espectador y su comprensión de la obra no dista tanto.

Asimismo esta noción de objeto relacionada con la práctica cinematográfica y su convergencia con otros ámbitos artísticos como la pintura también está muy presente en el texto de Annette Michelson, “Film and the Radical Aspiration”, texto al que prestaremos una atención detallada más tarde.

In America, the work of Robert Breer, for example, has an immediacy produced by the elimination of narrative as plot, or plot re-conceived as pro-gress, involving a complex visual logic, high speed of images, the use of subliminal vision. All these factors articulate a cinematic aspiration toward the condition of the «object» instantly apprehended, an aspiration shared by our most advanced painting today. Rather than fusing in a con-fusion, this work proposes a situation in which film and painting may converge within a tradition of formal radicalism. These films, in their intransigent autonomy, make an almost wholly plastic use of reference and allusion, by no means excluding extra plastic resonances, but animated by a sense of structure as progress-

---

<sup>409</sup> *Ibíd.*, p. 321.

in-time so absolute and compelling that very little else has room or time enough in which to «happen»<sup>410</sup>.

Para Michelson, como hemos señalado anteriormente, la extraordinaria ventaja del cine independiente americano radicaba, en parte, en las posibilidades de esas convergencias y fertilizaciones cruzadas, no solo con la pintura sino también con la nueva música, el teatro, la danza y la escultura. Con ello trataba de marcar distancia con respecto a la noción de pureza del medio defendida por Greenberg y asimilada por una parte de las vanguardias formalistas. Sin embargo, como Greenberg, Michelson al igual que Krauss, es una defensora del antisentimentalismo y de la capacidad autorreflexiva del arte, por eso, en este mismo texto cuestiona la obra de Stan Brakhage, figura clave del cine independiente americano, pues la considera próxima a la retórica sentimental del expresionismo abstracto.

Volviendo a la crónica de Broodthaers, su exposición de los hechos nos permite ver claramente cual era el espíritu, entre combativo y festivo, del momento. En ella habla de los diversos acontecimientos que marcaron el festival, desde protestas en contra del principio mismo de cine experimental, por entender que era un cine de evasión que no respondía a una realidad sacudida por conflictos sociales y bélicos, hasta el correspondiente desfile de jóvenes desnudos manifestando su rechazo a la institución y al propio festival como encarnación del establishment artístico, o bien proclamando consignas antiamericanas y en contra de la guerra de Vietnam.

Mientras la programación oficial del festival se centraba en el análisis estructural y materialista de los nuevos trabajos, las discusiones y eventos paralelos prestaban una atención mayor a propuestas de un compromiso político o moral más directo y a experimentaciones, como la de Broodthaers, más cercanas a una práctica de «campo expandido»<sup>411</sup>. A través de instalaciones fílmicas y happenings, como los de Jean-Jacques Lebel y Yoko

---

<sup>410</sup> Annette Michelson, “Film and the Radical Aspiration”, en P. Adams Sitney (ed.), *Film Culture Reader*, New York, Film Culture, 1970, p. 419. El texto fue publicado por primera vez en *Film Culture* No.42, (Fall 1966).

<sup>411</sup> Matthias Michalka, “Shoot at the Audience! Projection and Participation in the Late 1960s”, *X-Screen. Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*, Viena, Köln, Walther König, 2004, p. 90.

Ono, el espectador debía reflexionar sobre el cine como medio, como aparato, pero también como industria determinada ideológica y económicamente. De hecho el debate comprendía, no sólo, el análisis acerca del carácter ilusionista del cine y los mecanismos de representación e identificación convencionales, sino también sus condiciones de recepción y distribución. Cuestiones como la necesidad de crear cooperativas europeas para la creación y distribución de este tipo de obras, fueron también discutidas en el ámbito del festival.

Por otra parte, las acciones de protesta de estudiantes de las escuelas de cine de Berlín, Ulm, Bruselas y París, proclamando consignas como: «against American imperialism in experimental film» o «Every meter of film that shows an intact bottom from the metropolises hushes up a burnt body in Vietnam»<sup>412</sup>, respondían a su condena a aquellos trabajos «sin contenido», considerados de un formalismo elitista y de un esencialismo atribuido a la corriente greenberiana y al imperialismo americano que irrumpía, simbólicamente, en el campo de la cultura europea.

Desde este punto de vista, las propuestas fílmicas sólo podían y debían ser política y moralmente efectivas y valiosas si concentraban un contenido político explícito, si exponían su rechazo al entretenimiento como espectáculo y, al mismo tiempo, apelaban directamente a la conciencia del espectador. El ejemplo a seguir era el teatro épico de Brecht. El cine debía salir de su autoimpuesto aislamiento en el cine *underground* o el mundo del arte y abrirse a una audiencia más amplia para, de ese modo, contribuir a la transformación del espectador.

Por otro lado estaban los neo-dadaístas, Fluxus y artistas del happening, quienes con sus acciones subversivas, contaban con la provocación como arma de acción. La «alteración de significados» de los neo-dadaísta buscaba mostrar los mecanismos de producción de sentido con los cuales cuenta este medio. Y en medio de todo esto se situaban los realizadores del denominado cine estructural, quienes, de hecho, concebían su trabajo *antiilusionista* como una

---

<sup>412</sup> La frase hace referencia al film nº 4 de Yoko Ono (Bottoms). Matthias Michalka, “Shoot at the Audience! Projection and Participation in the Late 1960s”, *X-Screen. Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*, Viena, Köln, Walther König, 2004, p. 90.

renuncia a los postulados de la industria de Hollywood, por tanto, encarnaban un punto de vista crítico.

Este breve esbozo de las implicaciones y estrategias políticas que surgieron entorno al festival muestra, de forma esquemática, la variedad de los discursos en relación a la función social y moral del arte.

Las consecuencias del festival fueron importantes en varios sentidos. Se llevó a cabo, por un lado, una renovación en el ámbito del cine experimental que trajo consigo un gran número de nuevas producciones y la aparición de una serie de cooperativas en Hamburgo y Viena<sup>413</sup>. En marzo del 68 se inauguró Xscreen, el primer espacio de exhibición de obras experimentales en Alemania. Pero, al mismo tiempo, los trabajos expuestos resultaron paradigmáticos con respecto a la expansión y renovación de un medio que había sido interpretado, mayoritariamente, desde un punto de vista literario y cuya ruptura con los convencionalismos narrativos ya había anticipado, en gran medida, esa «Nueva Ola» de escritores y directores que en la década de los cincuenta irrumpió en el ámbito europeo.

Entre las películas belgas, yo me fijé sobre todo en la de Jean-Marie Buchet. Inspirada en el método de Robbe-Grillet, utiliza una forma narrativa cercana a la novela. Se trata de un suceso con un principio y un final deliberadamente confusos. Los personajes estereotípicos, vagamente cómicos, vagamente criminales, dan paso a unas oscuridades durante las cuales el narrador se esfuerza en contar lo que les ha ocurrido. A este ensayo le faltaba quizá intensidad, pero tenía suficiente encanto e interés como para figurar en la competición<sup>414</sup>.

---

<sup>413</sup> El grupo de Valie Export, Peter Weibel, Hans Scheugl, Ernst Schmidt, etc. jugó un papel importante en Viena, enfrentándose incluso al Filmmuseum cuya programación, dirigida por Peter Kubelka, favorecía, según ellos, los propios trabajos de Kubelka y sus compañeros del New American Cinema. Véase Álvaro Arroba, “Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado [con la colaboración de Olaf Möller]”, *Cinema Comparat/ive Cinema*, No. 1, 2012, pp. 23-4.

<sup>414</sup> Marcel Broodthaers. *Cinéma*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, p. 321.

De modo que, incluso cuando se recurre a modelos literarios, como en este caso, se trata de novelas que son en sí mismas experimentales y escapan de una configuración normativa. Su finalidad es el propio constructo, bien sea fílmico o literario, hasta llegar a una pureza extrema en la que se muestra una indiferencia total por el argumento. Así pues, se establece una clara distinción entre realizadores o escritores que sitúan en primer término la materia misma, las propiedades intrínsecas de la representación, frente aquellos que tratan de construir una historia, una intriga, una representación verosímil en relación con otra cosa.

Asimismo, nociones como la de calidad o arte elevado, unidas ambas a la retórica greenberiana y adorniana, ya no resultan eficaces para describir lo que estas personas están produciendo, ni el modo en que producen, ni el tipo de recepción y divulgación que reciben sus obras.

En su crónica Broodthaers hace referencia a un incidente que había marcado el festival en 1963 con la película *Flaming Creatures* de Jack Smith. Acontecimiento que le otorgó fama internacional tanto al director como al festival.

Jonas Mekas recibió un premio inesperado por *Flaming Creatures* el premio a la película maldita. Es una película que no tendremos la ocasión de ver. ¿Es buena? ¿Es mala? En todo caso, su mérito consiste en mostrar la influencia de un artículo de ley sobre el juicio y el comportamiento de representantes de la sociedad. Nos limitaremos a ese punto de vista, ya que la pornografía únicamente nos interesa en un terreno estrictamente privado. ¿Pero había pornografía en la película de Jonas Mekas?<sup>415</sup> En realidad, no lo sabemos.

Tenemos la suerte de no estar completamente informados. Pero basta de rodeos; vayamos a los hechos.

Gracias a la elocuencia de Pierre Vermeylen, presidente de la filмотeca de Bélgica, supimos que una película había sido retirada de la competición porque su proyección pública

---

<sup>415</sup> Broodthaers habla de la película de Jonas Mekas, cuando realmente se trata de un filme de Jack Smith, porque fue Mekas quien la presentó en el festival del que formaba parte como miembro del jurado. No obstante, al ser retirada de la competición, Mekas amagó con abandonar el festival y su puesto, aunque finalmente no lo hizo y, como compensación, al filme se le otorgó el premio a la película maldita.

podría ser constitutiva de delito. Los representantes de la filmoteca organizadores del festival y los miembros del jurado llegaron a un acuerdo sobre la cuestión. Fue un acuerdo efímero, según se dijo en una moción que Pierre Vermeyleen tuvo que leer, como presidente de la sesión. El jurado estimó que no entraba en sus competencias pronunciarse sobre la posibilidad o imposibilidad legal, etc., y concedió a Jonas Mekas el premio especial a la película maldita.

Los organizadores del festival, con Pierre Vermeyleen a la cabeza, mantuvieron su decisión. Y con razón. Si efectivamente la película contenía elementos conflictivos, podía desencadenar un proceso legal. Como consecuencia, el Consejo de la Filmoteca y Pierre Vermeyleen, ministro de Justicia en nuestro país, hubiera ido a la cárcel. Un riesgo que los miembros del jurado querían evitar, ya que no tenían responsabilidad organizativa.

Sin duda esta situación es interesante. ¿Pero de qué sirve añadir el artículo 383 del Código Penal, que estaba en el origen del incidente? En este caso, figura como ilustración. Para salvar las apariencias. Es decir, para demostrar que en Bélgica no existe la censura, harían falta varias películas experimentales sobre este tema, y películas de otro tipo. ¿Es el cine la conciencia de una sociedad o no? [...] <sup>416</sup>

La pregunta que plantea Broodthaers expone de forma clara la cuestión acerca de cuál ha de ser la función y el valor del arte en la sociedad. Si ha de responder o no a una funcionalidad y educación moral o bien, por el contrario, «no necesita justificación fuera de sí mismo» <sup>417</sup>. Incluso el planteamiento sobre la influencia o intromisión del Estado en materia de moralidad y opiniones, en lo que a los aspectos culturales se refiere, es un tema que adquiere un

---

<sup>416</sup> Marcel Broodthaers. *Cinéma*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, pp. 320-1.

<sup>417</sup> F. Pérez Carreño, “El valor moral del arte y la emoción”, *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 38, No. 114 (diciembre 2006), p. 72; véase también Noël Carroll, “Arte, narración y entendimiento moral”, en J. Levinson (ed.), *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010, pp. 214-6.

gran protagonismo en estos años<sup>418</sup>. Y es que la concepción del cine, el arte y, por extensión, la cultura democrática, la literatura, la música, como conciencia de una sociedad y como acontecimientos que determinan nuestra realidad, «se estaba convirtiendo en otra superstición que la propia realidad estaba haciendo trizas»<sup>419</sup>. Continúa Vargas Llosa: «Aquella función que los librepensadores decimonónicos, con tanta generosidad como ingenuidad, atribuían a la cultura, esta es incapaz de cumplirla, sobre todo ahora»; así pues, el arte deja de ser «esa respuesta seria y profunda a las grandes preguntas del ser humano sobre la vida, la muerte, la historia, (y sus aspiraciones de eternidad e inmortalidad) que intentó ser en el pasado, y se ha transformado, de un lado, en un divertimento ligero y sin consecuencias, (y en ocasiones en una provocación) y, en otro, en un cábala de especialistas incomprensibles y arrogantes»<sup>420</sup>. Más allá de que estemos de acuerdo con el diagnóstico, quizás menos con el énfasis catastrofista, lo cierto es que el arte y la cultura en general se han ido transformando en una respuesta orientada hacia el presente, que responde a la inmediatez experimentada en un arte temporal consumido a medida que es creado.

Barbara Rose analiza esta transformación en relación a la propia crítica de arte, pues considera que ésta debe ser reorientada de algún modo ante la respuesta de los jóvenes creadores.

Su análisis se sustenta todavía en la inocente idea, propia del momento, de que los artistas estaban colaborando en la extinción de las instituciones museísticas y de la alta cultura como institución del poder hegemónico. En general, estas tendencias artísticas que estaban surgiendo, a su modo de ver, lanzaban un doble desafío, por una parte hacia las instituciones culturales que intentan socavar y, por otra, hacia el aparato crítico que tratan de hacer inoperante.

La suposición de que se puede hacer recaer sobre el arte el peso de todo el complejo de significados espirituales y filosóficos de una época, que está en el fondo de muchas críticas actuales, es en sí un síntoma de decadencia, ya que

---

<sup>418</sup> Véase Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

<sup>419</sup> Mario Vargas Llosa, “La fiesta y la cruzada”, *El País*, domingo 28 de agosto 2011, p. 25.

<sup>420</sup> *Ibíd.*, p. 25.

significa que esta época carece de cualquier otro tipo de estructura coherente de valores. Negar que el arte pueda o deba seguir soportando esta carga es plantear una relación totalmente nueva entre el arte y la cultura total en la que al arte se le asigna una posición mucho menos destacada que la que ha ocupado hasta ahora en el mundo occidental. En este caso, el empeño en la supervivencia de una cultura elitista significa lógicamente una actitud política reaccionaria y viceversa<sup>421</sup>.

Es obvio que el arte al que Barbara Rose se refiere, un arte que reacciona constantemente contra factores políticos, sociales y ambientales, así como estéticos, desafiando las definiciones fijadas de antemano y las formas y criterios tradicionales, no aspira a la trascendencia.

Uno de los supuestos fundamentales del modernismo es que el arte puede reemplazar a la religión como reserva de lo espiritual y portadora de convicciones morales. Los orígenes de la propia abstracción están envueltos en especulaciones místicas. [...] De los ataques que en la actualidad estamos presenciando –contra la autoridad crítica, contra las instituciones existentes, contra la noción del arte como propiedad privada- la rebelión contra el modernismo como religión del arte es, creo, el más significativo, el más profundo y posiblemente el más duradero. [...] Lo que estamos presenciando es la desmitificación del arte y la desacralización del artista en la medida en que el arte es bajado a la tierra y obligado a acercarse cada vez más al mundo del no-arte<sup>422</sup>.

En una entrevista realizada en febrero de 1968 para “*Trépied*”, *Tribune mensuelle de cine-jeune*, Broodthaers responde de un modo que me parece representativo y extensible a una generación de artistas que se enfrenta a la dificultad de redefinir la relación entre arte y compromiso y su propio papel en la sociedad. Debemos tener

---

<sup>421</sup> Barbara Rose, “Problemas de la crítica, VI. La política del Arte, parte III”, *Artforum*, Vol.7, nº 9, (Mayo 1969), pp.46-51, en R. Armstrong y R. Marshall (eds.), *Entre la geometría y el gesto. Escultura Norteamericana 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 76.

<sup>422</sup> *Ibíd.*, pp. 76-7.

siempre presente, al leer a Broodthaers, el carácter deliberadamente irónico y contradictorio de su personalidad, así como que sus declaraciones nunca son inamovibles, sino que se rectifica y se redefine constantemente a lo largo de su carrera.

TREPIED:

\_Usted no se dirige al gran público, ¿cómo concibe el papel del artista?

BROODTHAERS:

\_Actualmente, de una forma consciente o inconsciente, el artista está comprometido<sup>423</sup>. El problema... es estarlo conscientemente... auténticamente... no ser objeto del compromiso de otros. El compromiso aparente me molesta, como el de Godard y muchos otros. En Europa, el artista no tiene una función definida que pueda aceptar o desafiar. Su éxito o su fracaso dependen del azar. Respecto a la sociedad es excéntrico. Esto se aplica sobre todo a Bélgica; allí si no se le desprecia, poco falta. En todo caso, no se le aporta ninguna ayuda eficaz, esa ayuda que le permitiría desafiar y vencer el azar.

TREPIED:

\_¿Dónde le gustaría vivir?

BROODTHAERS:

\_En Estados Unidos, el país más industrializado, el país de donde procede entre otras cosas el Living Theater, que a mi juicio influirá sobre cualquier tentativa artística, sea cual sea. Se trata de una opción de artista y no de político.

TREPIED:

\_¿Cuáles son los proyectos de futuro?

BROODTHAERS:

---

<sup>423</sup> El término que utiliza Broodthaers para *comprometido* en la versión original del texto en francés, es *engagé*, término usado por Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?* 1948, desde donde aboga por «une littérature engagée», es decir, una literatura políticamente responsable y comprometida. Es curiosa esta asociación que señala Deborah Schult en su libro *Marcel Broodthaers. Strategy and Dialogue*, Bern, Peter Lang AG, 2007, p. 254, teniendo en cuenta lo polémico que resultó el compromiso de esta generación de intelectuales franceses y el desprestigio que posteriormente produjo este compromiso en ocasiones irresponsable y ciego. Para un desarrollo más pormenorizado de esta cuestión ver Tony Judt, *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses 1944-1956*, Madrid, Taurus, 2007.

\_Introducir más realidad en mis esfuerzos y realizar una película sobre Vietnam, basado en el uso del signo de escritura. Últimamente, en Knokke no se ha presentado nada en esa línea.

TREPIED:

\_¿Cree que el cine tiene todavía futuro?

BROODTHAERS:

\_No creo en el cine, ni en ningún otro arte. Tampoco creo en el artista único ni en la obra única. Creo en fenómenos y hombres que reúnen ideas<sup>424</sup>.

Broodthaers señala, por tanto, la necesidad de separarse de un tipo de compromiso «aparente», según el cual, el arte es utilizado políticamente, de manera que su valor estaría vinculado de forma indisoluble a su valor moral y a su función social. En este sentido, como señala Carroll, «se tiende a pensar que el arte es esencialmente liberador en virtud de los modos en que, ontológicamente, las obras de arte son distintas de las meras cosas reales»<sup>425</sup>. Así pues, su malestar con respecto al compromiso aparente de Godard y algún otro respondería, a mi entender, a que esta cinematografía francesa se había convertido en el «vehículo preferido para el debate moral internacional», mediante «esa combinación de seriedad intelectual y accesibilidad visual que ejercería tanta influencia en sus emuladores extranjeros»<sup>426</sup>, lo cual dota a sus protagonistas de una superioridad moral. El caso concreto de Godard es uno de los más evidentes al decidirse a dar el paso radical hacia un cine marcadamente político, colectivista, de agitación social, bajo el influjo del mayo francés.

No obstante, como señala Broodthaers, el no adoptar un compromiso explícito no quiere decir que el artista no sea un autor comprometido, al menos personalmente.

En contraposición, una manera de entender el lugar que ocupa el cine reflexivo de los independientes americanos es resituarlo, como hace Michelson, junto a esta Nueva Ola del cine francés, como respuestas diferentes al mismo momento de conflicto entre la modernidad y la cultura de masas. Ambos se enfrentan, por una

---

<sup>424</sup> Marcel Broodthaers, *op. cit.*, p. 320.

<sup>425</sup> Noël Carroll, “Arte, narración y entendimiento moral”, *op.cit.*, pp. 206-7.

<sup>426</sup> Tony Judt, *Posguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus, 2009, p. 557.

parte, al «enrarecido orden artístico de la tardomodernidad y, por otra, al espectacular mundo de la cultura de masas»<sup>427</sup>, dos fuerzas contradictorias que los inspiraron y les afectaron de diferente manera.

Para Michelson ambos responden al «trauma de la disociación» que se produce en el cine «en el curso de su división industrial del trabajo»<sup>428</sup>, lo cual refuerza las convenciones y la separación en géneros de las películas de Hollywood. Pero mientras que Godard y el resto de directores de la Nueva Ola, hacen estallar los géneros – mediante una ruptura con los convencionalismos narrativos y su atención al sexo, la juventud, la política y la alienación-, en un montaje crítico pero accesible visualmente, los independientes norteamericanos los rechazan por completo y, «en una reflexión moderna sobre el medio, tratan de reafirmar su totalidad como un arte»<sup>429</sup>.

It is the acceptance of the dissociative principle, its sublimation and ultimate conversion to aesthetic purposes that characterize recent, advanced film-making in France and elsewhere in Europe. It is the almost categorical rejection of that principle and the aspiration to an innocence and organicity that animates the efforts of the “independent” film-makers who compose something of an American avant-garde. All discussion of the nature and possibilities of advanced film-making today, of film aesthetics and of future possibilities must, I believe, take this divergence of radicalisms into account. It must also take into account the fact that the question is, as Walter Benjamin remarked, “not whether we are dealing with an art” (and some, apparently, still ask that question), “but whether or not the emergence of this medium has not transformed the nature of all art”<sup>430</sup>.

En línea con las corrientes de pensamiento de izquierdas por las cuales se vio seducida en su estancia en Francia, Michelson analiza las aspiraciones revolucionarias, tanto formales como políticas, del cine de vanguardia de los años 20 y su posterior disolución con la

---

<sup>427</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 75.

<sup>428</sup> *Ibíd.*, p. 64.

<sup>429</sup> *Ibíd.*, p. 64.

<sup>430</sup> Annette Michelson, “Film and the Radical Aspiration”, *op. cit.*, p. 409.

llegada del cine sonoro, señalando las consecuencias que, a su juicio, conlleva el abandono de tales aspiraciones, tanto para el cine como para el arte en general.

Este pasado que la cautiva y sobre el que escribirá en múltiples ocasiones, es el del cine que había desaparecido con la llegada del sonoro a finales de la década de los años veinte y la rápida consolidación del cine comercial en estructuras empresariales. Un final desalentador, a su entender. El carácter evocador de esas primeras formas cinematográficas pre-institucionalizadas, en especial los filmes históricos, ideológicamente comprometidos de Sergei Eisenstein (*La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Octubre*), pero también de Vertov, René Clair, etc., respondía a que, a pesar de su heterogeneidad, compartían una afinidad que era la fascinación por lo que se ha dado en llamar «cine de atracciones», las primeras manifestaciones populares del medio, envueltas en la alegre anarquía y fantasía del cine cómico, y un deseo evidente de canalizar esta atracción hacia un instrumento de crítica social. «Era un cine que se apropiaba de las estrategias primerizas de placer visual del medio y las refractaba a través del prisma de sus diversos manifiestos, creando en el proceso una práctica que era a la vez estéticamente avanzada, muy potente, y socialmente corrosiva»<sup>431</sup> que pretendía transformar la realidad.

The process of dissociation, the splits between formal and political aspects of radical or revolutionary efforts was created, irremediably so –at least through our time. The result was either reaction or a sublimation of the revolutionary aspiration into a purely formal radicalism. The vestiges of the politically revolutionary experience and tradition are henceforth expressed in the form of nostalgia and frustration. Politically oriented art at its best became a chronicle of absence, of negation, an analysis of dissociation, and, in the best modernist tradition, a *formal statement of the impossibility of discourse*<sup>432</sup>.

No obstante, para Michelson, los creadores de cine independiente americano, como Kenneth Anger, Robert Breer, Jonas Mekas,

---

<sup>431</sup> Bruce Jenkins, “Un Peu Tard: Cita en el cine de Marcel Broodthaers”, en *Marcel Broodthaers. Cinéma*, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 1997, p. 290.

<sup>432</sup> Annette Michelson, “Film and the Radical Aspiration”, *op. cit.*, p. 413.

estaban comprometidos con una estética de la autonomía artística que no significaba excluir o quebrantar su visión crítica de la sociedad, en la que consiguen trabajar como pueden, al margen de la industria e incluso de las subvenciones estatales<sup>433</sup>, sino todo lo contrario. De hecho, la definición en negativo de su actividad, en el sentido de rechazo a la industria cinematográfica, y la intencionalidad claramente antiinstitucional y, por ende, política, son muestra de ello. Y es que el «fervor anti-establishment» de los años sesenta se centraba precisamente en la desmitificación y el rechazo a la mercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente o «alternativo»<sup>434</sup> que no pudiera comprarse ni venderse.

Hal Foster considera que «esta tensión entre la autonomía del signo artístico y su dispersión en nuevas formas y/o su combinación con los de la cultura de masas», que rigen la relación entre el cine reflexivo de los independientes norteamericanos como Snow, y el cine «alusivo»<sup>435</sup> de la nueva ola francesa, con Godard como máximo exponente, es paralela a la que rige la relación entre el minimalismo y el pop. Según Foster, «...el minimalismo aparece como un enigma histórico en el que la autonomía formalista del arte es alcanzada y rota, en el que el ideal de arte puro se convierte en realidad en otro objeto específico entre los objetos en serie»<sup>436</sup>.

---

<sup>433</sup> A diferencia del sistema de apoyos institucionales y de mecenazgo, el New American Cinema, constituido en 1960 por un grupo de realizadores entre los que se encontraba Jonas Mekas, Shirley Clarke, Lionel Rogosin, Robert Frank, etc, trató de estudiar las diferentes formas de financiación y distribución de las películas independientes. Al poco tiempo pasó lo que suele pasar con la mayoría de los movimientos, se crearon facciones debido a las discrepancias y de ahí surgió en 1962 la Film-Makers' Cooperative, a cuyo frente estaba Jonas Mekas, con el objetivo de dar salida a las películas que tenían dificultades o la imposibilidad de acceder a los circuitos comerciales. Una de sus particularidades fue la renuncia a la exclusividad en la distribución que quedaría al arbitrio de cada artista. Esta puesta en marcha de instituciones propias no cesó en los años siguientes, también se puso en marcha la Filmmakers Cinematheque, para la exhibición de las películas y, en 1970, la actividad de recuperación y preservación vino a coronar el esfuerzo con la creación en el Joseph Papp's Public Theater de la Anthology Film Archives. Véase Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 189-190.

<sup>434</sup> Lucy Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, p.17.

<sup>435</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p.75.

<sup>436</sup> Hal Foster, "Lo esencial del minimalismo", en *Minimal Art*, cat. exp. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996, p.113.

En el siguiente capítulo analizaremos, más a fondo, esta noción de autonomía artística que está en el centro de todos los debates.

### 3.3 Autonomía artística

Una palabra tan vergonzante como es compromiso, que ha sido popular desde la guerra, apesta a un servilismo que el arte y la poesía aborrecen.

André Breton<sup>437</sup>

El arte, la danza, la música y la literatura deben ser consideradas actividades autónomas y no mera decoración de las actividades políticas y sociales.

Donald Judd<sup>438</sup>

La concepción de la autonomía artística parte de la caracterización kantiana de la autonomía de la experiencia estética que supone que el juicio estético es desinteresado y está exento de propósitos prácticos. Cuando se convierte la teoría de Kant en una teoría del arte, esta noción se transforma en la idea de que el reino del arte está separado de los otros ámbitos de la actividad humana, negando así cualquier función práctica, social y utilitaria. El ámbito estético estaría exento de intereses externos, de manera que, la auténtica obra de arte se caracterizaría por su «capacidad de generar en el público una experiencia de apreciación activa y cognitiva, marcada por la libertad, respecto a objetos que no pueden subsumirse en fórmulas, reglas, conceptos o propósitos»<sup>439</sup> y que producen placer

---

<sup>437</sup> Estas palabras fueron escritas por Breton en marzo de 1948, en alusión a Louis Aragon, con el que había compartido amistad. Citado en Tony Judt, “No debemos desilusionar a los obreros. Sobre la abnegación y las afinidades electivas de los intelectuales”, *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses 1944-1956*, Madrid, Taurus, 2007.

<sup>438</sup> Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax/Nueva York, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 222, en Benjamin Buchloh, *Formalismo e Historicidad*, Madrid, Akal, 2004, p. 19.

<sup>439</sup> Carroll señala que en el caso de Adorno esta concepción de la autonomía del arte estaría sujeta a matizaciones, ya que el arte más que disociarse de la sociedad

por sí mismos, al margen de factores morales o prácticos. Puesto que la finalidad del arte no estaría ligada ni a la imitación, ni a la ilustración, ni al reconocimiento de objetos o ideas, sino a las propiedades formales, propiedades intrínsecas de la representación y que poseen valor por sí mismas<sup>440</sup>.

Para la teoría del arte de Greenberg, como hemos visto, la experiencia estética entendida al modo kantiano es básica, puesto que entiende el arte moderno y su actividad como una actividad crítica y reflexiva acerca de las propiedades expresivas de los diferentes lenguajes artísticos, así como de las propias condiciones y límites de lo artístico.

La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia<sup>441</sup>.

Al hablar de autonomía formalista del arte, Foster, por su parte, señala el concepto de autonomía asumido por la vanguardia formalista de Greenberg que, tal y como lo entienden los postestructuralistas, «bajo la excusa moderna de su autonomía»<sup>442</sup> ha justificado, escondido y sustentado valores políticos e ideológicos censurables e incluso inmorales.

De hecho, mientras en la vanguardia formalista se considera que la autonomía formal y social<sup>443</sup> van de la mano, para Foster igual que para los postestructuralistas, esto no es así, pues según su versión, la producción artística estaría sometida a las mismas instancias de dominación que el resto de actividades de la vida<sup>444</sup>.

---

se resiste a ella y por lo tanto politiza la cuestión. Cfr. Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002, pp. 100-2.

<sup>440</sup> F. Pérez Carreño, “El valor moral del arte y la emoción”, *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 38, No. 114 (diciembre 2006), p. 73.

<sup>441</sup> C. Greenberg, “La pintura moderna”, *La pintura moderna*, Madrid, Siruela, 2006, p. 111.

<sup>442</sup> F. Pérez Carreño, “El valor moral del arte y la emoción”, *op. cit.*, p. 71.

<sup>443</sup> Para Christoph Menke, la concepción adorniana de la autonomía del arte se caracteriza, precisamente, por la confrontación y convivencia de ambas fuerzas sin que una elimine a la otra. Cfr., Christoph Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.

<sup>444</sup> F. Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Visor, 2003, p. 174.

Para Danto también resulta difícil no intuir los ecos ideológicos de esas nociones de pureza formal y autonomía artística, y recoge, como si subrayara la profundidad de la analogía política, un texto escrito por Greenberg en 1944 a propósito de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. «El eclecticismo extremo ahora predominante es insalubre, y debe ser impedido, incluso arriesgándose al dogmatismo y la intolerancia»<sup>445</sup>.

El eclecticismo extremo es, evidentemente, el que adopta la denominada vanguardia «popular»<sup>446</sup>, representada por Duchamp y Dadá, principalmente. Esta corriente de la vanguardia es desestimada por Greenberg por su falta de autonomía y por el abandono de las convenciones propias de la especificidad de cada género, convenciones a través de las cuales se crea una experiencia estética en la que percibimos las cualidades propias de la obra, como pueden ser las propiedades cromáticas, de planitud, integridad, coherencia<sup>447</sup>, sin ninguna finalidad externa. Sin embargo la vanguardia popular trata de repudiar la diferencia entre el arte elevado y un arte menor rechazando la rigurosidad y la seriedad de un arte «difícil», y Greenberg relaciona el arte genuino con el arte difícil, por el motivo según el cual, aquello que es difícil, provoca la disposición activa del espectador. Y esa disposición participativa del espectador que se ha de activar es exigente e implica esfuerzo, por lo tanto el espectador ha de estar dispuesto a asumir esa exigencia<sup>448</sup>. Y ya que lo que denomina vanguardia «popular» (sustituyendo la antigua denominación de *kitsch* utilizada

---

<sup>445</sup> C. Greenberg, “A New Installation at the Metropolitan Museum of Art, and a Review of the Exhibition Art in Progress”, citado en Arthur Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 87-8.

<sup>446</sup> C. Greenberg, “Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties”, *The Collected Essays and Criticism*, vol. IV, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p. 301.

<sup>447</sup> F. Pérez Carreño, “El valor moral del arte y la emoción”, *op. cit.*, p. 73. En este sentido Adorno no reivindica tanto un placer estético autónomo, sino más bien la defensa de un contenido moral o crítico que tal placer supone. *Cfr.* Christoph Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997, p. 32.

<sup>448</sup> En este sentido se ha señalado que Greenberg desvirtúa la herencia kantiana según la cual no hay sugerencia alguna de que el compromiso activo de las facultades implique esfuerzo, ni de que el objeto de la contemplación estética sea difícil. *Cfr.* Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002, p. 96.

en su famoso texto de 1939) se disfruta sin esfuerzo, o con poco esfuerzo, duda de su estatus como arte, puesto que implica el goce irreflexivo y supone que incita a la recepción pasiva.

Duchamp apparently realized that his enterprise might look like a retreat from «difficult» to «easy» art, and his intention seems to have been to undercut this difference by «transcending» the difference between good and bad in general<sup>449</sup>.

Del mismo modo, esta crítica se extenderá al arte que empieza a surgir en los sesenta de la mano de los minimal y el arte pop, puesto que las postvanguardias no respetarán en absoluto los principios formalistas ni las convenciones sobre la especificidad de los géneros, que tanto Greenberg como Fried, identifican con el arte.

Things that purport to be art do not function, do not exist, as art until they are experienced through taste. Until then they exist only as empirical phenomena, as aesthetically arbitrary objects or facts. These, precisely, are what a lot of contemporary art gets taken for –in the hope, periodically renewed since Marcel Duchamp first acted on it fifty-odd years old ago, that by dint of evading the reach of taste while yet remaining in the context of art, certain kinds of contrivances will achieve unique existence and value. So far this hope has proved illusory. So far everything that enters the context of art becomes subject, inexorably, to the jurisdiction of taste –and to the ordering of taste. And so far almost all would-be-non-art-in-the-context-of-art has fallen rather neatly into place in the order of inferior art<sup>450</sup>.

Por eso afirma Foster que, con el minimal «...el ideal de arte puro se convierte en realidad en otro objeto específico entre los objetos en serie»<sup>451</sup>, igual que lo serían las obras pop o los objetos duchampianos.

---

<sup>449</sup> C. Greenberg, *op. cit.*, p. 301.

<sup>450</sup> *Ibíd.*, p. 293.

<sup>451</sup> Hal Foster, “Lo esencial del minimalismo”, en *op. cit.*, p.113.

Por otra parte, y siguiendo a Peter Bürger, Foster reconoce el fracaso de las vanguardias transgresoras<sup>452</sup>, en su intención utópica y revolucionaria de cambiar el mundo y de destruir la institución del arte autónomo con el fin de reconectar el arte y la vida, pero, a diferencia de Bürger, Foster asume la postvanguardia como un intento de comprender y reformular este proyecto que la vanguardia no pudo llevar a término<sup>453</sup>, no desde una posición ingenua sino desde una posición mucho menos optimista, quizás incluso, descreída.

Foster parte, en primer lugar, de los artistas minimal como Flavin, Judd, Morris, y sigue luego con artistas como Buren, Broodthaers o Haacke para elaborar su tesis sobre una postvanguardia que, desarrollando «la crítica de las convenciones de los medios tradicionales, tal como la llevaron a cabo el dadá, el constructivismo y otras vanguardias históricas»<sup>454</sup> acabarían por convertirla en una investigación de la propia institución. Es decir, que para Foster como para Michelson, la postvanguardia se concentraría en lo institucional<sup>455</sup> y, ahí radicaría su carácter crítico y reflexivo y su compromiso político, no tanto en las convenciones estéticas.

Ahora bien, en poco tiempo, «el arte políticamente comprometido, minimalista, conceptualista, feminista, etc., fue también asimilado por los centros de poder artístico y político: es decir, por museos, universidades, por la crítica y, por supuesto, la industria cultural»<sup>456</sup>.

---

<sup>452</sup> P. Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

<sup>453</sup> «Aquí Bürger proyecta la vanguardia histórica como un *origen absoluto* cuyas transformaciones estéticas son plenamente significantes e históricamente eficaces en primera instancia». Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 10 ss.; P. Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

<sup>454</sup> Hal Foster, *op. cit.*, p. 22.

<sup>455</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>456</sup> F Pérez Carreño, *Arte minimal, op.cit.*, p. 81; Cfr. B. H. Buchloh, *Neo-Avantgarde & Culture Industry. Essays on European and American Art form 1955 to 1975*, Cambridge, The MIT Press, 2000.

### 3.4 Anti-ilusión. Procesos y materiales

En 1969, aproximadamente al mismo tiempo que Morris organizaba *9 in a Warehouse*, en el almacén de la galería Castelli<sup>457</sup>, James Monte y Marcia Tucker comisariaban la muestra *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, en el Whitney Museum. Muestra que se considera uno de los primeros reconocimientos institucionales de lo que se dio en llamar postminimalismo.

Entre los participantes encontramos a artistas como Carl Andre, Linda Benglis, Raphael Ferrer, Eva Hesse, Neil Jenney, Barry Le Va, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra, Joel Shapiro y Richard Tuttle. Asimismo y como muestra del amplio campo de experimentación, Tucker y Monte incluirían en la exposición a los compositores Philip Glass y Steve Reich y a Michael Snow con su obra *Wavelength*.

En la introducción del catálogo Monte describe los conceptos básicos que habían regido en la elección de los participantes y sus obras, conceptos que, en parte, son tomados de los textos de Morris<sup>458</sup>.

The radical nature of many Works in this exhibition depends... on the fact that the acts of conceiving and placing the pieces takes precedence over the object quality of the works. [The] very nature of [a] piece may be determined by its location in a particular place. [The location functions] not merely as a site for the work, but as an integral, inextricable armature, necessary for the existence of the work<sup>459</sup>.

---

<sup>457</sup> En la exposición se presentaron principalmente obras de arte procesual, no sólo de artistas americanos como Eva Hesse, Richard Serra y Bruce Nauman, sino también de artistas europeos, especialmente italianos como Giovanni Anselmo y Gilberto Zorio, cuyo estilo *povera* mostraba el posible carácter internacional del nuevo arte.

<sup>458</sup> Robert Morris, "Anti-Form", *Artforum*, (April 1969), pp.30-33, y "Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects", *Artforum*, (April 1969), pp.50-54.

<sup>459</sup> James Monte, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, New York, Whitney Museum of American Art, 1969, pp. 4-5; citado en Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era*, Nueva York, Harper & Row: Boulder (Colo.), Westview Press, 1998, p. 23.



21. Vista de la exposición *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, 1969  
Nueva York, Whitney Museum of American Art

Así pues, la razón principal para incluir en la exposición a figuras como Michael Snow o Philip Glass y Steve Reich se basa, para sus organizadores, en la manera que tienen estos autores de concebir la música y el cine como algo físico, orgánico y literal, lo cual hace a los espectadores sumamente conscientes del «tiempo real»<sup>460</sup>.

Para Tucker, tanto Glass como Reich empleaban «a deliberate and unrelenting use of repetition [which] focuses attention...on the material of sounds and on their performance»<sup>461</sup>. Por su parte, en el filme de Snow, el tiempo parecía convertirse en una sustancia palpable. Lo mismo podía aplicarse a los filmes de Serra y las instalaciones de Bruce Nauman.

The avant-garde continues to explore the physical properties of film, and the nature of the perceptual transaction which takes place between viewer and film. It challenges theories of film which posit as its basis its photographic/illusionistic/representational properties. The traditional coordinates of film/ screen/projection are being questioned

---

<sup>460</sup> Irving Sandler, *op. cit.*, p. 23.

<sup>461</sup> *Ibíd.*, p. 23.

by «artists who have denied the material and analytical basis of this judgment, not by ideology, but by materiality itself»<sup>462</sup>.

Poniendo el énfasis en la propia acción o actividad artística, la temporalidad de la representación se convierte en el motor de una investigación sobre el proceso de la obra. No obstante, no se trata tanto de incorporar al espectador en la elaboración del trabajo, como de introducir una serie de investigaciones sobre los límites físicos y psicológicos de la representación. Morris lo resumirá bajo el título *The Art of Existence*<sup>463</sup>, aquel que se ocupa sobre todo de producir formas de experiencia. En su reseña de la exposición, Emily Wasserman expone la pertinencia de estas inclusiones.

[Glass y Reich] Ambos compositores se interesan por el tiempo real en su música, Glass con sus piezas extremadamente hermosas para órgano eléctrico y Reich con su péndulo tensamente repetitivo, su micrófono y sus piezas para clave, las cuales no tiene comienzo, ni final ni desarrollo formal. La música se escucha, como dice la Sra. Tucker, con el realzado «sentido de un presente aislado». En la película de Snow (que también ha expuesto como escultor en Nueva York), la duración real de eventos simples y visiones persistentes, resueltas, de una escena manipulada en grado limitado deshacen la ilusión de tiempo creada por la exposición narrativa normal. Su empleo de la película como medio hace que el espectador sea perceptivamente consciente de la propia película, y de su función concreta como registro móvil y pictórico, de la manera más profundamente *física y cinemática*<sup>464</sup>.

---

<sup>462</sup> James Monte, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, New York, Whitney Museum of American Art, 1969, pp. 36-37; citado en Jonathan Walley, "The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film", *October*, 103, (Winter 2003), p. 16.

<sup>463</sup> Robert Morris, "The Art of Existence. Three Extra-Visual Artists: Works in Process", *Artforum*, IX, No 5, (Enero 1971), pp. 28-33.

<sup>464</sup> Emily Wasserman, "Nueva York. Proceso, Museo Whitney; Premios Theodoron, Museo Guggenheim", *Artforum* Vol. 8, nº 1, (Sept. 1969), pp. 56-7; citado en R. Armstrong y R. Marshall (eds.), *Entre la geometría y el gesto. Escultura Norteamericana 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 95-7.

En el caso de Nauman y de la obra presentada para la exposición, *Performance Corridor*, la dimensión temporal se enfatiza gracias a la propia materialización del corredor, el cual lleva implícito un recorrido de ida y vuelta. Aunque, como hemos discutido con anterioridad, el trabajo no culmina con la experiencia de la obra sino con el entendimiento de la misma<sup>465</sup>. De hecho, el espectador podría optar por no participar y, aun así, su comprensión de la obra sería perfectamente posible. Incluso, si recuperamos el papel y la perspectiva de Nauman como elemento fundamental en la comprensión del significado, la experiencia e implicaciones, tanto físicas como psíquicas que se producen en el espectador de *Performance Corridor*, podrían suscitar aquellas que experimenta Nauman en su taller cuando repite sencillos gestos físicos, tales como botar una pelota, contorsionar su cuerpo adquiriendo todas las posiciones posibles que le permite el espacio.

Por tanto, el proceso productivo cobra un gran protagonismo, aunque desligado en ocasiones del resultado final, puesto que la creación de una forma determinada y constante no es el objetivo de muchos de estos trabajos. En ocasiones, es el puro azar lo que determina la forma final como en *Sin título, Felt Piece*, 1968, o en *Restos de tejido*, 1968, de Morris.

Así pues, para entender la influencia que ejerció la película de Snow en el ámbito de las artes, cabría recordar el filme de Richard Serra, *Railroad Turnbridge (Puente giratorio en la vía férrea)* de 1976.

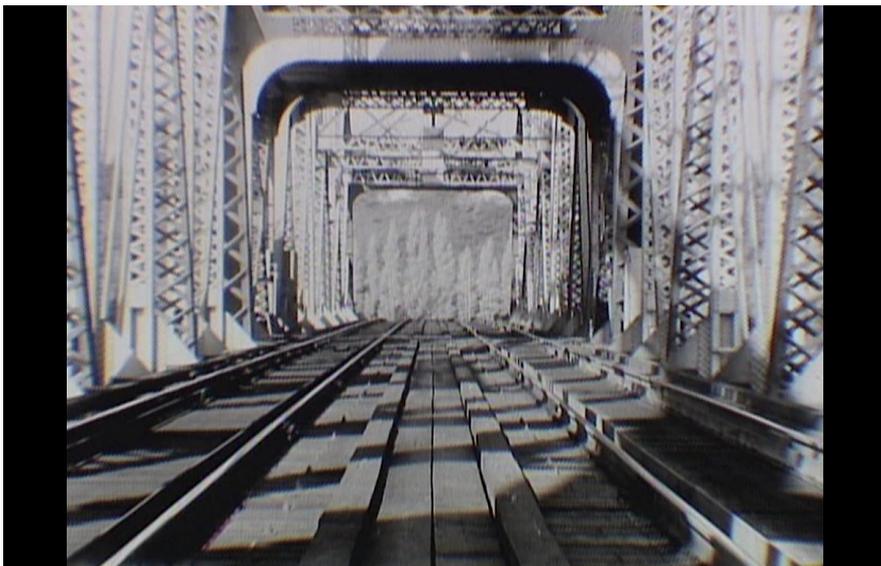
But in fact my film probably couldn't have been made if it hadn't been for Michael Snow. It has to do with the long take<sup>466</sup>.

Lo cierto es que *Railroad Turnbridge*, comparte algunas similitudes con *Wavelength*. La cámara se sitúa, en la obra de Serra, en uno de los extremos de un puente giratorio, enfocándolo en toda su longitud. La visión a través de esta estructura en forma de túnel remite por entero a la apertura situada al otro extremo del puente.

---

<sup>465</sup> Véase el capítulo 1.2.6.1 en el que se discuten las diversas interpretaciones acerca de si la participación del espectador es insoslayable o no para una correcta comprensión de la obra.

<sup>466</sup> Annette Michelson, Richard Serra, Clara Weyergraf, "The Films of Richard Serra: An Interview", *October*, Vol. 10, (Autumn, 1979), p. 76.



22. R Serra, *Railroad Turnbridge*, 1976

En *Waveleight*, como ya hemos visto, la cámara se sitúa en el interior de un loft y el movimiento paulatino del zoom remite al otro extremo de la habitación, aunque no será hasta el final del recorrido cuando sepamos exactamente el punto focal hacia el que se dirige. Así pues, como indica Krauss, la «vista» y el «espectador» se hayan por tanto mutuamente implicados en lo que respecta a la «forma», puesto que la apertura de la cámara se correspondería con la apertura situada en el extremo opuesto del puente que enmarca el paisaje al otro lado. A través de esta configuración formal Krauss interpreta el filme como una especie de «*dispositif* de visión»<sup>467</sup>, en el que el lento giro del puente afecta tanto a la posición del espectador como a aquella parte del mundo que se enmarca al otro lado del puente. En este sentido la obra de Serra nos recuerda también a *La Region Central*.

Como explica el propio Serra: «No sólo se sirve del recurso de configurar un túnel con el puente para enmarcar el paisaje, sino que después vuelve a sí misma y se enmarca a sí misma. En este sentido, se crea una ilusión que hace que nos preguntemos qué es lo que se mueve y qué permanece quieto. ¿Se mueve la cámara y el

---

<sup>467</sup> Rosalind Krauss, “Richard Serra: una traducción”, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 285.

puede se mantiene inmóvil o viceversa? La respuesta se encuentra en el seno de la propia estructura material del puente, justo debajo, en su principio de funcionamiento interno: en su engranaje»<sup>468</sup>.

Para Krauss tanto el puente como el paisaje al final del túnel, supuestamente meta de la visión de la cámara, como también lo era en *La Region Central*, quedan objetivamente eclipsados por la temática abstracta de la película, debido al movimiento que todo lo subsume; «por algo que ocupa la estructura y que no es tanto una cosa como una relación, una transitividad. Un espacio hecho visible en y a partir de sí mismo por el hecho de estar en movimiento, un espacio amplificado por una brillante luminosidad que sirve de metáfora de la visión; un espacio atravesado por la mutua implicación de lo que hay atrás y lo que hay delante, y que crea una figura visual del espacio preobjetivo del cuerpo: ésta es la trayectoria espacial que contemplamos en la película de Serra»<sup>469</sup>. Krauss analiza la obra bajo una visión fenomenológica, según la cual el puente giratorio físico es el soporte de esta experiencia, no su temática, al igual que la cámara de Snow, tanto en *Wavelength* como en *La Region Central*, se convierte también en soporte de una experiencia que acaba por abstraer el paisaje o el espacio de un interior.

La temática abstracta se produce en una especie de campo experimental a través del cual se tiene la sensación de que el espacio y el tiempo son funciones recíprocas. Y es esta insistencia en una experiencia que unifica el espacio y el tiempo en un *continuum*, en lo que Krauss percibe una preocupación fenomenológica. De hecho, Krauss concibe el puente como el medio que permite esta experiencia y lo compara con los engranajes de la propia cámara.

En las películas recientes, el interés por el tema como literatura que utiliza un tiempo narrativo ha cedido el paso al interés por un tiempo que puede ser equiparado con el «tiempo de la vida real» o con el tiempo del procedimiento:

---

<sup>468</sup> Richard Serra en conversación con Annette Michelson y Clara Weyergraf, “The Films of Richard Serra: An Interview”, *October*, vol. 10, (Autumn, 1979), pp.76-77; citado en Rosalind Krauss, “Richard Serra: una traducción”, *op. cit.*, p. 285.

<sup>469</sup> Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 285.

el tiempo de la elaboración de la película. Este nuevo enfoque del tiempo no es simplemente una alusión temática; es decir, el observador no se convierte simplemente en el sujeto con relación al objeto (la forma del teatro más progresivo) sino que experimenta el tiempo y el lugar del sujeto y del objeto simultáneamente.

El potencial de la cámara como mecanismo activo (*herramienta*) está siendo considerado no sólo por sus posibilidades perceptuales, sino también como un elemento de la estructura. Los medios y los fines se están haciendo explícitos<sup>470</sup>.

A continuación profundizaremos en esta consideración espacio-temporal como experiencia de un *continuum* que ejemplifica la linealidad del recorrido y el tiempo del proceso.

### 3.4.1 *Espacio, tiempo y sonido*

With the strongest Minimalists, especially Morris and Andre, you'd enter the gallery space and it was as if you heard an audible hum or buzz –it was a kind of ersatz, two-bit transcendence effect. And I felt right from the start, something's going on and it's meretricious. Then the effort was to bring into focus what the basis of that meretriciousness was. And what I came to feel is that it was the management of the total situation, the theatrical *mise-en-scène* taking place within the white gallery space, that produced the buzz.

Michael Fried<sup>471</sup>

Al poner el acento en la temporalidad de la percepción, la obra de Snow responde a la misma lógica que había planteado el minimal, según la cual existe una preocupación por el tiempo de la

---

<sup>470</sup> Richard Serra, "Sueños de seductor", *Arts Magazine*, Vol. 44, nº 4, (Febrero 1970), pp. 24-7; citado en R. Armstrong y R. Marshall (eds.), *op. cit.*, p. 103.

<sup>471</sup> Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, New York, Soho, 2000, pp. 198-9.

experiencia así como un interés por el espacio de la recepción; lógica que impulsa y comparte con el arte procesual, la performance, la obra para un site specific, etc.

La inscripción de la temporalidad abierta a raíz de la experiencia en relación a la escultura y en concreto a lo objetos minimal, lo que se ha denominado la cuestión de la teatralidad, es ante todo ese efecto de presencia literal, de co-presencia inmediata en una misma unidad espacio-temporal de la obra y el espectador. La toma de conciencia de la relación misma entre la obra y el espectador y el espacio en el que la obra se inscribe, es inherente a esta transformación y a este cambio de paradigma. En este sentido es cierto, como afirma Foster, que resulta «difícil ver las obras que siguen al minimalismo como enteramente presentes, para ser captadas de un solo vistazo, un momento trascendental de gracia, como Fried exige al arte moderno»<sup>472</sup>.

Los artefactos de Snow, sus objetos, dispositivos de visión, incluyen, no sólo una respuesta meramente visual del espectador sino que, en ocasiones, exigen también una respuesta corporal, como asomarse al objeto, recorrerlo, mirar a través de. La percepción de objetos o dispositivos lo es en el espacio. Incorpora por tanto referencias táctiles y cinestésicas principalmente, pues no considera que sea sólo la visión la que proporcione información sobre cualidades puramente visuales. La percepción de la textura tiene que ver con la experiencia táctil de los objetos, y el sonido juega un papel fundamental que conforma o contrarresta, incluso, la percepción visual. Como veremos, en ocasiones el valor de la visión es puesto en cuestión por la atención auditiva como mecanismo de representación.

Hemos visto que de los artistas minimal, es seguramente Robert Morris quien ha mostrado un mayor interés no tanto por la percepción de objetos en sí misma, sino por la «recreación de la situación original de contacto sujeto-objeto»<sup>473</sup> debido a su procedencia del mundo de la performance.

---

<sup>472</sup> Hal Foster, “El quid del Minimalismo”, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 46.

<sup>473</sup> Francisca Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Visor, 2003, p. 164.

Lo importante, como explica Carreño, no es solo el movimiento del espectador, el recorrido en torno a la obra, sino «la imagen de ese movimiento o gesto y, sobre todo, la conciencia de la relación del sujeto y el objeto en ese movimiento»<sup>474</sup>. La imaginación, por tanto, de actos o gestos o acciones tiene que ver con los que el artista lleva a cabo en la realización de la obra. El caso de *Authoritation* es característico al incorporar la acción de su propia realización, de manera que es el espectador el que ha de reconstruir el proceso a la inversa. La acción está implícita en la obra y el espectador ha de percibirla para poder entenderla. En este sentido guarda relación con obras como *Verb List* de Serra. Obra que consta de una lista de verbos, *Verb List, 1967-1968*, en la cual se incluyen una serie de acciones que Serra había realizado en su trato con los materiales como «enrollar, cortar, doblar, subir, acortar, quitar, gotera, abrir, salpicar, reducir la entropía, marcar el contexto»<sup>475</sup>. Estas acciones son recordadas por el receptor de la obra y percibidas en el producto final, pues para Serra las acciones explican y contribuyen a que la obra sea lo que finalmente es. Es decir, la obra no es la acción misma, sino el resultado de tal acción, al igual que en *Authoritation*. De manera que al exponer las acciones que, en gran medida, añaden al objeto la descripción de cómo fue hecho, no sólo exponen gráfica y conceptualmente rasgos esenciales de toda acción intencional, sino que también hacen explícita la colaboración del espectador en la construcción del sentido a través de la exposición de sus condiciones<sup>476</sup>. Como espectadores entendemos y podemos imaginar vívidamente el acto de producción<sup>477</sup>.

---

<sup>474</sup> *Ibíd.*, p. 165.

<sup>475</sup> Richard Serra, *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972-2008*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2010, p. 3. Publicado por primera vez en Gregoire Müller, *The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies*, Nueva York, Praeger Publishers, 1972.

<sup>476</sup> Davidson, David, “The Third Man (1992)”, *Truth, language and history*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 164. Davidson hace referencia, en concreto, a la obra de Morris *Blind Time*, que a su vez parte de un texto filosófico sobre la naturaleza general de la acción de Davidson. Partiendo de unas intenciones concretas Morris realiza una serie de marcas y diseños sobre la superficie de un lienzo, con los ojos cerrados, de manera que el espectador ha de medir el éxito o cumplimiento de la intención expuesta con respecto al resultado obtenido.

<sup>477</sup> *Ibíd.*, p. 165.

Ahora bien, lo anterior permite considerar algunos rasgos característicos de la obra de Snow con respecto a la temporalidad, la espacialidad y la construcción del sentido, pero la variedad de medios y disciplinas que caracterizan su obra implica una consideración de la experiencia y representación del tiempo y del espacio más extensa. Más aún cuando nos referimos a su obra fílmica.

En este sentido, es digno de tener en cuenta que Fried consideraba el cine como un arte cuya propia naturaleza escapaba por completo al teatro<sup>478</sup>. Ello se explica, en parte, por el hecho de que la pantalla no se perciba como un tipo de objeto que guarde una relación física específica con el espectador, además de por el hecho de que los actores no estén físicamente presentes, ni interpielen, normalmente, al espectador. Ahora bien, las experimentaciones llevadas a cabo por los realizadores del cine reflexivo parecen querer contrarrestar este déficit de teatralidad del filme y de ahí que planteen toda una serie de procedimientos, gracias a los cuales se enfatiza el lugar del espectador; bien sea, como hemos visto, mediante la ejemplificación del tiempo del procedimiento, bien con actores que interpielan directamente al espectador -como sucede en *Notes for Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* de Snow-, o bien potenciando físicamente la pantalla en el espacio expositivo. Esto último hace que se reafirme su objetualidad al conferirle un efecto de «presencia en escena»<sup>479</sup>. Esta presencia en escena genera una situación que es necesario experimentar, estableciendo incluso una situación ambiental.

Una de las mayores paradojas de las distintas formas del «arte basado en el tiempo», que se intensificaron a partir de los sesenta, fue que trataran de formular una experiencia de la duración susceptible de escapar a la constricción de un tiempo medible. Sobre todo en la experimentación fílmica, la dilación de la temporalidad en obras como *La Region Central* de Snow, al igual que en *Sleep* (1963) de Warhol, con una duración de cinco horas y veintiún minutos, por no hablar de *Empire* (1964) de ocho horas de duración, son ejemplos clásicos, por su extraordinaria extensión y una ausencia de acción sin precedentes, de este tipo de experiencia.

---

<sup>478</sup> Michael Fried, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004, p. 189.

<sup>479</sup> *Ibíd.*, p. 180.



23. A. Warhol, *Empire*, 1964  
Nueva York, The Museum of Modern Art  
Pittsburgh, Collection of The Andy Warhol Museum

Con el acento puesto en la monotonía y lo anticlimático, estas obras se oponen por completo a la absorción diegética del cine clásico y a veces parecen exponer crudamente la simple temporalidad mecánica del propio aparato de registro<sup>480</sup>.

Se tiene la sensación de que la duración de una obra determinada es arbitraria, y que «la obra misma se concibe como un fragmento de, o una reducción de, algo infinitamente más grande»<sup>481</sup>. La representación de una continuidad que adquiere una forma indefinida evoca rasgos que Fried identifica con la sensibilidad

---

<sup>480</sup> No obstante, A. Danto considera *Empire* «una obra maestra filosófica» pues, a su modo de ver, muestra en qué consiste la esencia de la cinematografía. Una esencia que no se basa en el hecho de que contenga imágenes, rasgo que comparte con la fotografía sino en que «una imagen cinematográfica no es una imagen que se mueve, sino una tira de película que se mueve». Ante la imagen del Empire State Building inmóvil, lo que contemplamos es el movimiento de las burbujas y los arañazos del celuloide. Para Danto, Warhol había conseguido poner de manifiesto que en una imagen cinematográfica no tiene porqué moverse nada de lo que aparece. A. Danto, *Andy Warhol*, Madrid, Paidós, 2011, pp. 99-100. También Snow pondrá a prueba este tipo de postulados y propiedades en sus primeros filmes como en *One second in Montreal*.

<sup>481</sup> Michael Fried, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004, p. 191.

minimal, al objetivar en sus obras, por medio de la repetición de unidades idénticas, una experiencia que «*persiste en el tiempo*»<sup>482</sup>, lo que le lleva a la conclusión de que se podría prolongar hasta el infinito. De hecho, este aspecto plantea el problema de la museización de unas prácticas fílmicas que no encajan fácilmente en los modos tradicionales de exposición de obras plásticas pero tampoco en su exhibición en una sala convencional de cine, donde el mero hecho de tener que permanecer sentado durante tantas horas resulta una provocación y un elemento disuasorio.

Por otro lado, el sonido adquiere, en algunas obras, una relevancia esencial a la que no siempre se le presta la debida atención.

De hecho, la experiencia auditiva como base de conocimiento, traslada el efecto inherente del privilegio de lo visual hacia un ámbito de modalidades sensoriales más amplio, con obras en las que crear imágenes no es siempre la única finalidad. En el ámbito propiamente fílmico la relación entre sonido e imagen se circunscribe al espacio propio de la obra. Esto sucede con el *glissando* de *Wavelength* o con el sonido que procede de diversas fuentes, sucede también en *La Region Central* o en *Notes for Rameau's Nephew by Diderot*, en la que el lenguaje verbal no ayuda al intento de abarcar una experiencia coherente. De hecho las propiedades auditivas pueden fijarse de un modo completamente indiferente al sentido. La estrategia consiste en establecer una fuerza compensatoria de la visión. Con este fin se invoca el sonido de tal modo que lo característico de su apelación es que no siempre permanece subordinado a la vista, sino que, en ocasiones, es un elemento que contrasta con ella. Otra cosa son las experimentaciones que se inscriben en el espacio físico, sea este espacio el de la galería o un *site-specific*.

En este sentido, la atención auditiva como mecanismo de representación y reflexión abarca un ámbito más indefinido que será explorado tanto por artistas como por algunos músicos. No hay que olvidar que la aparición de la música electrónica constituyó un profundo desafío para la música de posguerra. Al menos, como indica Fubini, desde el punto de vista teórico «la música electrónica se presenta como el acto revolucionario más radical que se acomete en el seno de la tradición de la música occidental. La novedad técnica que comporta esta música concierne, ante todo, a la

---

<sup>482</sup> *Ibíd.*, p. 192.

posibilidad que brinda al compositor de plasmar el sonido a su antojo»<sup>483</sup>. Y esta novedad técnica es aprovechada por los artistas para reflexionar sobre el tiempo, el espacio, el sonido, el ruido, el lenguaje. Esto hace que se atienda a condiciones como las posibilidades físicas de su recepción, investigando a través de complejos equipos, la naturaleza del sonido y del ruido, a veces reducido a puro estímulo. Teóricos como Nelson Goodman prestarán especial atención a algunos compositores como Cage, fijando su atención principalmente en la naturaleza de la notación<sup>484</sup>.

Lo que Goodman ve en estos años revolucionarios es la tendencia de la producción musical a *aproximarse* a la condición «químicamente pura» del «laboratorio» científico<sup>485</sup>.

Atendiendo a esta condición de laboratorio, que nos propone Goodman, resultan significativos algunos ejemplos que requieren para su comprensión, que configuremos un espacio de experiencia y participación. Es el caso, por ejemplo, de la obra de Richard Serra y Philip Glass, *Long Beach. Situación de la palabra* (1969), que consiste en la toma de conciencia de una situación espacial en la que el lenguaje verbal mediatiza una experiencia que no llega a ser coherente ni compartida.

Sobre un terreno de treinta acres de tierra pantanosa y costera se colocaron treinta y dos amplificadores, en puntos escogidos para cubrir el lugar. Se grabó la palabra «es» en una cinta de quince minutos y este se convirtió en el sonido de los altavoces. Se controló el volumen para que estos no se solaparan y cada uno se pudiera oír sólo de cerca. En otras palabras, no se podía oír dos altavoces en una sola área. Cada sonido se disolvía en un espacio determinado. He ahí el problema que surge con la introducción de una variable

---

<sup>483</sup> Enrico Fubini, “Las poéticas de Vanguardia”, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2007, p. 476.

<sup>484</sup> Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Madrid, Paidós, 2010, pp. 172-5.

<sup>485</sup> Lydia Goehr, “Tres ratones ciegos: Goodman, McLuhan y Adorno sobre el arte de la música y del escuchar en la época de la transmisión global”, *Enrahonar. Quaderns de Filosofia* 49, 2012, p. 135; Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte*, Paidós, Barcelona, 2010, pp. 172-5.

verbal: el sistema de altavoces en relación con la experiencia del lugar de cada cual es que cada fuente de sonido se refiere a distintos aspectos de la percepción; situados uno junto a otro, los altavoces no pueden ni afirmar ni negar la presencia del otro por mera yuxtaposición. Al contrario, cada uno apunta hacia su propio significado independiente. Nuestra incapacidad para configurar una relación poseedora de significado entre los acontecimientos coincidentes –por ejemplo, el sistema verbal y la experiencia del lugar- indica el fracaso del lenguaje al intentar abarcar la experiencia<sup>486</sup>.

De este modo se expone cómo el conocimiento del mundo y su percepción no pueden considerarse, simplemente, bajo categorías lingüísticas. Tampoco responden a la construcción de una imagen unitaria a partir de percepciones parciales que recomponemos idealmente, sino que percibimos variables que, en este caso, no constituyen una forma constante. La importancia del comportamiento del espectador con la obra y de la obra en la creación de nuestro comportamiento es lo que se pone de manifiesto<sup>487</sup>.

El intento constante de ubicar el hecho lingüístico en el perceptual, aparece en un sin fin de propuestas y con diferentes medios, no sólo sonoros, como es el caso de Bochner y sus *Measurements, Group B*, de 1967, en la que las paredes de una habitación llevan impresas las anotaciones de sus dimensiones, no para mostrar la insustancialidad del uno en contraposición a la materialidad del otro, sino para demostrar la necesidad de su mutua producción de sentido en la experiencia<sup>488</sup>. De esta manera asociamos lo abstracto a lo concreto, lo general a lo particular.

La disociación entre conocimiento y experiencia está presente en la base de muchos trabajos en los que la influencia de las experimentaciones que se estaban produciendo en el campo de la música, entre otros, por músicos como Cage o Morton Feldman, es evidente. De hecho, la capacidad del sonido para modelar el espacio

---

<sup>486</sup> Philip Glass, Richard Serra, *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972-2008*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2010, p. 7.

<sup>487</sup> F. Pérez Carreño, *op. cit.*, p. 169.

<sup>488</sup> Rosalind Krauss, “Sentido y Sensibilidad”, *Entre la geometría y el gesto*, pp. 156-7.

ha sido un tema que, antes que a los artistas plásticos, ha interesado a los músicos y John Cage es el ejemplo que ha traspasado las fronteras entre un mundo y el otro. No hay que olvidar que Snow se considera también músico y se interesa no sólo por Cage y Feldman sino también por el jazz y en concreto el «free jazz»<sup>489</sup>, enfatizando con ello su interés por la improvisación. Este recurso implica la ausencia de un orden evidente y el rechazo de una imposición de reglas predeterminadas. No existe una preconcepción de la obra entendida como algo ya completo antes de ser interpretada o incluso sujeta a algún tipo de notación, aunque no sea definitiva. Esa ausencia se combate en la propia actividad creativa del trabajo, volviendo al método de ensayo y error.

En lo que concierne a la concepción del sonido y la experiencia del tiempo en la música atonal, Cage fue bastante claro.

Cuando oigo lo que llamamos música, tengo la impresión de que se trata de alguien que me habla, y que habla de sus sentimientos, o de sus ideas sobre las relaciones, pero cuando oigo la circulación, el sonido de la circulación [*the sound of traffic*], aquí, en la Sexta avenida, no tengo la impresión de que alguien hable. Tengo la sensación de que el sonido actúa [*the sound is acting*], y amo la actividad del sonido; es más fuerte o menos fuerte, más aguda o más grave, y esto me satisface completamente. No tengo la necesidad de que el sonido me hable. (...) La gente espera de la escucha que ésta sea más que una escucha y, a veces, emplea expresiones como «la escucha interior» o «el significado del sonido». Cuando hablo del sonido, la gente termina por comprender que hablo del sonido, que no tiene significado, que no es «interior» sino «exterior» [*it's not inner, but it's just «outer»*]. Amo los sonidos tal como son. Los que lo entienden acaban por decir «¿quiere decir que no son más que sonidos?» y piensan que lo que no es más que un sonido es inútil [*useless*]. (...) Amo los sonidos tal como son; no quiero que los sonidos pretendan ser otra cosa, que un sonido pretenda ser un presidente, o que esté enamorado

---

<sup>489</sup> De hecho, forma parte de un grupo de free jazz llamado CCMC.

de otro sonido. Sólo quiero que sea un sonido, y no soy tan tonto<sup>490</sup>.

Cage rechaza, por tanto, cualquier metáfora o aprehensión simbólica del sonido, elude la consideración del sonido como vehículo de un significado o cosa. Ni expresión de estados emocionales ni escucha interior, el sonido «es lo que es» como la famosa sentencia minimal. Al no haber una articulación que dote de significado e intención al sonido, este se presenta simplemente como puro sonido o ruido, incluso. El azar, la indeterminación, la notación gráfica y otras formas de música anotada de manera poco convencional se convierten, de esa manera, en elementos esenciales de experimentación. Además los módulos repetidos y las armonías mantenidas se constituyen como una resistencia al desarrollo.

Snow participa, junto con Bruce Nauman, Richard Serra y James Tenney, en la mencionada obra de Steve Reich, *Pendulum Music*, una especie de performance sonora presentada en el Whitney Museum of American Art, el 27 de mayo de 1969, con motivo de la exposición *Anti-Illusion*.

La obra consta de cuatro micrófonos que, al oscilar como péndulos sobre los altavoces situados en el centro del espacio acústico, produce un efecto ondulante que suscita la reflexión sobre la reacción física del sonido. Lo importante de la obra es que uno debe estar ahí, en el espacio físico compartido, para experimentarla. No es una obra creada para ser grabada, por mucho que, en algún sentido, sea sobre la tecnología de la producción de sonido. Se tienen que ver las fuentes mecánicas del sonido y participar activamente de su significado, pues sus procesos resonantes e interpenetrantes se relacionan de forma simultánea con el espacio.

La expansión del material sonoro llega, de este modo, a un límite extremo y el sonido se concibe como valor autónomo e independiente de relaciones jerárquicas. Asimismo la situación abierta que se propone, apela al ejecutante y al oyente a fin de que ambos den forma a la obra, sin limitarse a un goce pasivo sino transformándose, uno y otro, en partes activas, en elementos esenciales que conduzcan a la configuración de la obra en cuestión.

---

<sup>490</sup> John Cage en un programa de televisión llamado *Écoute*, citado en Michel Chion, *El sonido*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 95.

Por tanto, requiere directamente del oyente, que preste atención para unificar, conformar y organizar libremente lo que no es más que un campo abierto de posibilidades, en el que el autor no siempre puede prever los posibles resultados. El modo cómo la audiencia es dirigida, cómo responde y de qué manera la obra es afectada por esta respuesta, es central para la naturaleza de la misma. Se produce un reconocimiento general sobre el hecho de que los roles del autor, el intérprete (pues no siempre se corresponden) y el espectador, a veces se solapan.

No obstante, muchas obras experimentales de los años sesenta y setenta se crearon de un modo similar. Un compositor o artista genera una situación musical y espera a observar el resultado, a ver que sucede<sup>491</sup>.

De hecho, Reich explica, de forma clara, sus nuevas consideraciones musicales en el texto, *La música como proceso gradual* (1968). En él expone su interés por procesos perceptibles: «Quiero ser capaz de oír el proceso sucediendo a través de la música que suena»<sup>492</sup>. En otras obras de Reich, sonidos procedentes de diversas fuentes nos llegan, en cambio, gracias a la mediación de la tecnología, como por ejemplo, *City Life*, una obra bastante posterior en la que «melodías ocultas de conversaciones oídas por casualidad y los ritmos de martinets hidráulicos se funden en una composición de cinco movimientos que avanzan suavemente, una sinfonía digital de la calle»<sup>493</sup>. Ello suscita las capas de sonido que encontramos en ciertos filmes de Snow, en los que el sonido de conversaciones, de las que a veces no conocemos su fuente de procedencia, se entremezcla con una música pop que surge de una radio o con un sonido electrónico estridente, enormemente amplificado, que resuena por momentos, invadiéndolo todo.

En un trabajo un tanto impreciso titulado *Tap* de 1969, definido como una especie de «still sound movie»<sup>494</sup>, Snow presenta en varios espacios de la galería una instalación que incluye una representación visual (una fotografía en blanco y negro), un texto escrito a máquina, un altavoz, alambre negro y una grabadora que,

---

<sup>491</sup> Alex Ross, “Minimalismo neoyorquino”, *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 615.

<sup>492</sup> *Ibid.*, p. 616.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 612.

<sup>494</sup> Michael Snow, “Tap”, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1994, pp. 49-50.

distribuidos en varias estancias de la Art Gallery of Toronto, configuran un trabajo que debe ser experimentado como un recorrido y en el que la estructura circular es realizada por su propia discursividad, el texto escrito a máquina que hace referencia al propio proceso de composición de la obra y que funciona como una tautología. Se trata pues de una composición de elementos dispersos, constituidos por un sonido que llena el espacio (el sonido de los dedos repiqueteando un micrófono), un texto (sobre la propia instalación), una imagen (del altavoz), un objeto (el altavoz) y una línea que marca el alambre. Diferentes modos de percepción y diferentes modos de representación que no constituyen una experiencia unificada sino todo lo contrario. Esta división de la obra en objeto, signo lingüístico, sonido y reproducción fotográfica, la hallamos con infinitas variaciones en obras como las de Kosuth, Morris o, por ejemplo Dennis Oppenheim. En *Zona de terreno delimitada por el sonido* (1969), cuatro magnetófonos son enterrados dentro de cajas en cuatro puntos determinados de París, de manera que delinean un rectángulo de quinientos por ochocientos metros. Cada magnetófono proyecta una voz, a la manera de la pieza antes analizada de Serra y Glass, que repite sus respectivos puntos cardinales, norte, sur, este, oeste. Evidentemente, estas piezas enfatizan el carácter puramente tautológico de una buena parte del arte conceptual más prematuro. La obra de Morris, *Caja con el sonido de su propia producción* (1961), una caja de madera de la que emergen de su interior los sonidos grabados en su proceso de producción, o bien, en la misma línea, los *Sound Objects* de Anastasi (1966) o su *Microphone* (1963)<sup>495</sup>, son ejemplares a este respecto, como también lo es la pieza clave de Joseph Kosuth, que muestra una silla, una fotografía de esa misma silla y la definición de la palabra silla extraída del diccionario. Obras, todas ellas, que tienden a hacer hincapié en el carácter autorreferencial de sus elementos en clara oposición a la concepción moderna, que basaba su confianza en el poder transformador y generador de la forma en el proceso de creación artística.

Consideremos, por último, la obra de Morris de 1974, titulada *Voice*. La pretensión de esta obra es alterar el espacio expositivo de

---

<sup>495</sup> Thomas McEvelley, "William Anastasi: Talk About Dumb", *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, Kingston, McPherson & Co., 2005, pp. 107-9.

la galería o el museo donde se expone, utilizando, no sólo objetos sólidos que ocupan un espacio específico en la sala sino que además los dota de voz, de sonido. Para Maderuelo, al proporcionarles voz a estos volúmenes geométricos e inertes, Morris les confiere inevitablemente un carácter antropomórfico y simbólico<sup>496</sup>.

Morris consigue alterar el espacio expositivo y arquitectónico de la galería al modificar el volumen del espacio por medio del sonido que surge de cuatro grandes altavoces, situados en el centro de cada una de las cuatro paredes de la galería. Las voces configuran un recinto sonoro romboidal, dentro del cual los espectadores podían sentarse en los prismas dispuestos en el espacio, con tamaños diferentes, y que tenían el mismo acabado y color blanco que las cuatro columnas-altavoces<sup>497</sup>. Como explica Jeremy Gilbert-Rolfe:

Experimentar «Voice» es explorar la escultura a través de la elaboración de lo temporal al precio de la reducción de lo atemporal a su mínimo común denominador, al nivel en el que la escultura se declara a sí misma autónoma hasta el punto de convertirse en un espacio institucional que reemplaza a su contexto arquitectónico [...] «Voice» es una escultura en la que la audiencia está experimentando la obra, permaneciendo dentro de ella, en lugar de moviéndose a su alrededor. El espacio propio de cada uno se identifica completamente con el espacio de la escultura. Es un espacio llenado por palabras grabadas, afectado y alterado por ellas<sup>498</sup>.

Estas innumerables tentativas, compartían, por tanto, con las experimentaciones musicales de músicos como Cage, Steve Reich, y en general los músicos que se llamaron de vanguardia<sup>499</sup> postweberniana, la exigencia de acentuar la dimensión espacial del sonido, poniendo al oyente en el centro de numerosas fuentes sonoras, donde la dirección del sonido vendría a constituir no algo

---

<sup>496</sup> Javier Maderuelo, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo. 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008, p. 108.

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>498</sup> Jeremy Gilbert-Rolfe, “Robert Morris: the Complication of Exhaustion”, *Artforum*, Vol. 13, No. 1, (Septiembre 1974), pp. 44-49; citado en Javier Maderuelo, *op. cit.*, p. 108.

<sup>499</sup> Enrico Fubini, “Las poéticas de Vanguardia”, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2007, p. 479.

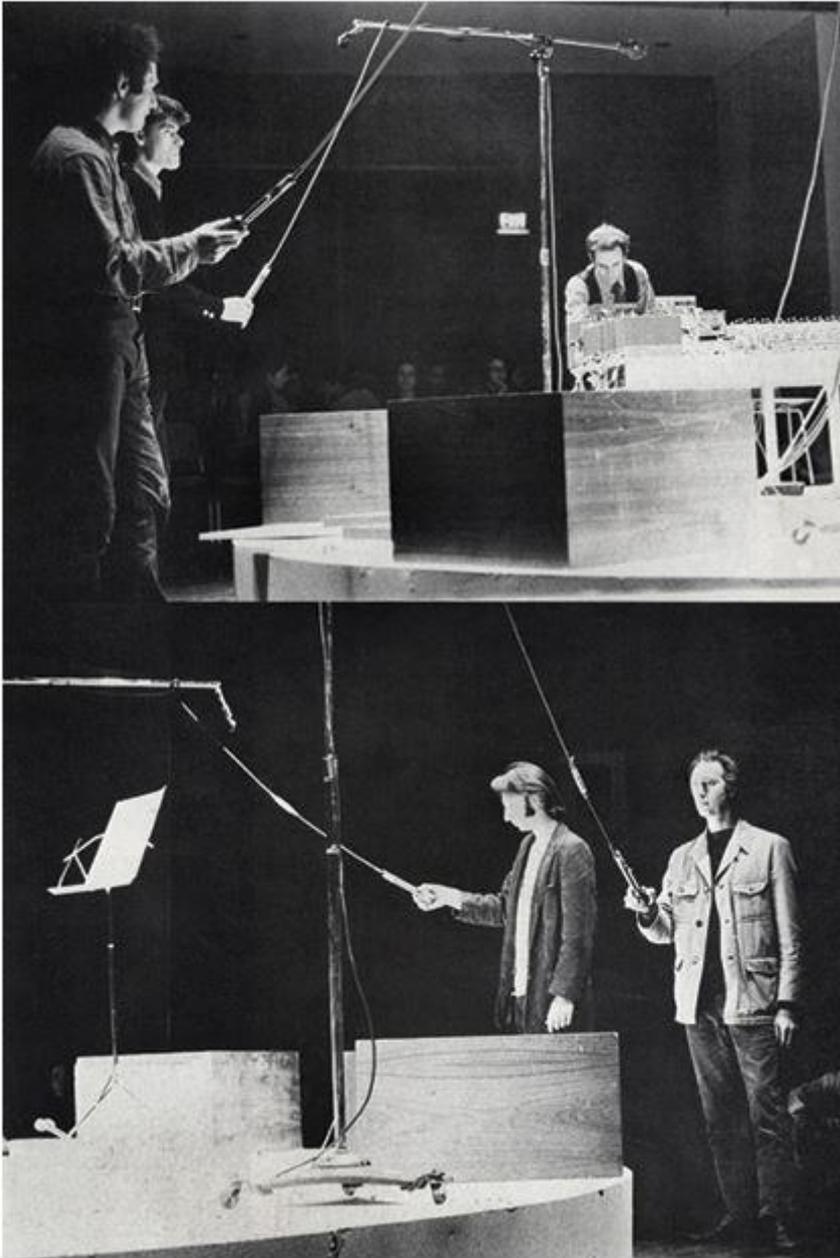
incidental sino una dimensión esencial. Snow juega en numerosas ocasiones en sus filmes, por tanto dentro de un espacio representacional, ficcional, diferente del espacio físico, con que el espectador interprete de dónde procede la fuente de sonido, bien sea una radio, un objeto, un sonido electrónico, y especialmente en *Notes for Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, este tipo de experimentación se hace explícita.

De este modo se presta atención a los fundamentos perceptivos de todo sonido en general, una cuestión que «la psicología experimental, la teoría de la información y los test auditivos han indagado al llevar a cabo un estudio sin prejuicios de la acústica en relación con la percepción de los sonidos»<sup>500</sup>, teniendo en cuenta no sólo la tradición occidental sino otras tradiciones diferentes con sonidos y timbres distintos y con sistemas e intervalos diferentes. Como expresa Fubini, se busca por tanto una experiencia directa, abierta a la improvisación y lo aleatorio frente a la experiencia mediatizada por «arquetipos formales»<sup>501</sup>, por estructuras apriorísticas.

---

<sup>500</sup> Fubini alude aquí, en particular, a los estudios de Robert Francès, *La perception de la musique*, París, Vrin, 1958, y de Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, París, Flammarion, 1959. Véase E. Fubini, *op. cit.* pp. 479-480.

<sup>501</sup> E. Fubini, *op. cit.*, p. 481-493. Fubini lleva a cabo una crítica de las ambiciones científicas de la música de la vanguardia cercana a la crítica de Fried al arte literalista, al considerar que su propuesta se reduce a un «vitalismo místico» que aspira a un «encuentro directo con la Realidad».



24. Steve Reich, Bruce Nauman, James Tenney, Michael Snow, *Pendulum Music*, 1969. Nueva York, Whitney Museum of American Art

### 3.4.2 *Atmósferas de inmersión*

Existe, por tanto, una preocupación clara por una experiencia no exclusivamente visual del espectador. Artistas como Snow, que se sirven en gran medida de tecnologías audiovisuales, exploran y experimentan con el sonido y el lenguaje verbal, a veces de un modo completamente indiferente al sentido, analizando los conflictos y la asincronía con la imagen dentro del espacio representacional de la obra. No obstante, como hemos señalado en el capítulo anterior, en ocasiones estos conflictos afectan al espacio físico en el que se inscribe el trabajo.

En *Two sides to Every Story*, obra expuesta en la exposición *Projected Images* en el Walter Art Center de Minneapolis en 1974, una escena es filmada por dos cámaras situadas a ambos lados del intérprete. Las dos películas en color de 16 mm se proyectan en una pantalla suspendida en el espacio, y para poder seguir la acción uno debe moverse continuamente de un lado a otro, es decir, que incluye un comportamiento corporal por parte del espectador. La instalación o *environment* no es solo la pantalla doble con las imágenes proyectadas, sino que implica todo un espacio, iluminado sutilmente, del que forma parte también el dispositivo físico de proyección. Un dispositivo que consta de los dos proyectores montados en lo alto de dos pedestales, la tira de película, la propia pantalla suspendida en el espacio, objetos que el espectador no puede ignorar si no quiere tropezar con ellos. Aunque los filmes, perfectamente sincronizados duran ocho minutos, se proyectan en un bucle continuo, de modo que el espectador puede entrar y salir o permanecer, el tiempo que considere oportuno, en el espacio de la galería. La pista de sonido plasma el sonido ambiente del proceso fílmico –pasos, movimientos del equipo de grabación– además de la voz de Snow dirigiendo la acción, la cual, dependiendo del lado que el espectador esté visualizando, corresponde con un punto u otro de vista. La situación de la proyección en el espacio revela el modo en que el trabajo fue originalmente filmado. Los proyectores están situados a la misma distancia a la que estaban situadas las dos cámaras en el momento de la toma, duplicando el sentido de la acción. Además cada filme registra la cámara, el trípode y el operador que se sitúa en el lado opuesto, de manera que, ambos

filmes, son la crónica de su propia producción. De nuevo el espectador no tendrá la satisfacción de completar la visión, de ver la obra como un todo unitario, pues si se sitúa de un lado no puede acceder a la imagen que se proyecta por el otro. La totalidad está fuera de su alcance.

En esta obra Snow examina, no sólo la naturaleza del proceso creativo, cómo se ejecutó la obra y sus propiedades en virtud de la actividad de la que surge, sino también la situación y experiencia del espectador mediatizada por la pantalla dentro del cubo blanco de la galería.

La destacada condición espacial de las formas de exposición del cine y el vídeo en los espacios expositivos como, de forma crucial, el movimiento del espectador a lo largo y ancho de la galería, socava la completa absorción del espectador en el esquema espacio-temporal de la obra como categoría representacional o ficcional propia. Esto hace que el espacio de la galería se convierta en el fondo de la obra, pasando a ser parte de ella. En este sentido, quizás el trabajo ya citado de McCall, *Line Describing a Cone*, sea de los ejemplos más evidentes.

En este estadio, la presencia del espectador en la representación es sinónimo de la introducción de una movilidad en un acto de percepción, aun cuando este sea esencialmente visual. No obstante, la instalación de Snow reintroduce el espacio ilusionista que sus primeras obras habían pretendido eliminar aunque sin abandonar la reflexividad crítica<sup>502</sup>. La pantalla no se asimila como una ventana que muestra el indiferente mundo exterior, más bien es una barrera, una membrana, que es a lo que alude la imagen proyectada. Una mujer en el centro de la escena se mueve siguiendo las órdenes del director, pero al tratar de desplazarse hacia un lado choca con un plano transparente, «una lámina, sin espesor, sin profundidad»<sup>503</sup>. Siguiendo esas mismas órdenes, ese plano transparente es pintado con un spray de color y luego rasgado para poder traspasar al otro lado.

---

<sup>502</sup> Kate Mondloch, *Screens. Viewing media installation art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010, pp. 12-8.

<sup>503</sup> Eugenio Trías, “El despliegue: muerte y resurrección del arte”, *Los límites del mundo*, Barcelona, Ariel, 1985, p. 249.



25. M. Snow, *Two Sides to Every Story*, 1974  
Vista de la exposición *Projected Images*. Minneapolis, Walter Art Center

Aunque la tendencia literalista sigue siendo una referencia importante, al propiciar un cambio en la relación de la obra con el espacio real, un cambio que impulsaría otras concepciones del espacio como es el espacio discursivo, institucional, un arte de fenómenos espaciales (quizá con Dan Flavin como precedente), estos fenómenos finalmente se convirtieron en la línea dominante con cada vez más artistas creando una atmósfera de inmersión, una experiencia de intensidad en la que el contacto con lo real, en ocasiones, se disipa.

Según las premisas fundamentales de estas atmósferas de inmersión, los medios tradicionales restringían la conciencia al limitar la sensibilidad simplemente a lo visual, mientras que las nuevas propuestas pretenden restaurar y ampliar el campo de los sentidos, por medio de «estimular el pensamiento no lineal»<sup>504</sup>.

---

<sup>504</sup> Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002, p. 148.

Estas atmósferas de inmersión se hicieron cada vez más espectaculares, no sólo con la creación de espacios lumínicos como los de James Turrell, sino también con la, cada vez mayor, presencia de medios audiovisuales, pantallas multiproyección e instalaciones de todo tipo.

### *3.4.3 Imágenes consideradas desde el punto de vista de las descripciones*

Dentro del espacio propiamente fílmico, métodos de disociación similares a los anteriormente analizados, en este caso no entre dos imágenes sino entre imagen y sonido, son explorados tanto por Snow<sup>505</sup> como por otros realizadores que están produciendo obras afines a las suyas. Es el caso de *Nostalgia*, de Hollis Frampton (1973), obra en la que la disociación entre el sonido y la imagen resulta clave para la interpretación y el acercamiento del espectador. En la obra, (en la que por cierto colabora Snow prestando su voz) la pista de sonido deja constantemente atrás la imagen, de tal modo que, cada vez que uno escucha una descripción o explicación verbal, esta no se corresponde con la imagen que en ese momento se visualiza sino que se anticipa a la imagen correspondiente; de esta forma cada imagen de la película nos dirige hacia el pasado, a la explicación previa, y al pasado de la propia imagen. No obstante, el poder destructor del tiempo, se enfatiza con el hecho de que las imágenes fotográficas se desintegren progresivamente, al estar sometidas al calor de un quemador sobre el que aparecen.

La disociación sonido/imagen exige del espectador que observe dentro de los límites de la película para analizar las interrelaciones, contradicciones y ambigüedades que se producen por la falta de coincidencia en la estructura. Así pues, el final del filme se corresponde con una explicación que carece de una imagen que la acompañe.

Lo que está en juego en la propuesta no reside del todo en la imagen fotográfica ni en las explicaciones propuestas –indirectas, subjetivas y poco detalladas, recuerdos del pasado y a veces puras conjeturas-, sino en aquel intervalo que, de hecho, constituye un juego de ida y

---

<sup>505</sup> Véase el capítulo 1.2.6.

vuelta entre los dos límites del dispositivo, la imagen y el lenguaje, y en cuyo hueco el espectador está llamado a ser un elemento fundamental. La obra requiere del espectador, prevé y dirige su comportamiento, provocando una experiencia visual e interpretativa mediatizada por la descripción verbal. Una descripción que está sujeta al propio parecer del autor y que no se puede considerar, en ningún sentido, una descripción técnica sino, más bien, la representación del pensamiento que se formula sobre las imágenes y la memoria. Es, por tanto, de naturaleza indirecta en el sentido de que hace referencia, ante todo, no al objeto en sí, sino al efecto que éste tiene sobre el autor. A pesar de la explicación con la que Frampton presenta esas imágenes que aparecen a continuación, nosotros no podríamos reconstruirlas a partir de esa descripción. Lo que ocurre a medida que escuchamos el registro verbal, como representación del pensar sobre la imagen, es que gracias a nuestra memoria, nuestra experiencia de las imágenes anteriores y de nuestras propias aptitudes constructivas individuales, construimos algo en nuestra mente, no sabemos muy bien qué, y eso crea una sensación similar a la de haber visto una imagen congruente con su explicación. Pero el lenguaje no es capaz de ofrecer el conjunto de signos y elementos de una imagen icónica determinada, como se evidencia al final del filme, al faltarnos la imagen que acompañe la construcción mental que cada uno se ha creado a partir de la explicación o la alusión. La presencia o disponibilidad de dicha imagen tiene grandes consecuencias para el funcionamiento del lenguaje. Puesto que el lenguaje es un instrumento generalizador que ofrece conceptos e información que la imagen no siempre nos proporciona, y que adquiere particularidad al tomar una referencia recíproca y concreta, un singular como es la imagen fotográfica, en este caso.

Así pues, el lenguaje como registro verbalizado de una determinada percepción visual o de un pensar sobre la imagen y la memoria, aunque mediatiza nuestra percepción, de ningún modo puede suplantar la evidencia de la imagen, a pesar de que la especificidad del código lingüístico se interpone inevitablemente entre el ojo del espectador y el objeto o imagen descrita. El lenguaje natural, en definitiva, aparte de reconducir la organización jerárquica del material explícito, aparece como filtro que impide la visión unívoca de las imágenes.

Algo parecido sucede en los filmes de Snow, anteriormente tratados, como *A Casing Shelves*, o bien *Seat Paintings Slides Sound Film*, en el que expone sus propias obras, pictóricas principalmente, pero que no acabamos de visualizar de forma completa, bien porque las muestra desde un punto de vista oblicuo, bien porque no las muestra completas. Lo cual provoca el diseño fragmentario de unos objetos cuya representación plausible acaba siendo configurada y reconstruida por la mente del espectador, o bien directamente frustrada.

En función de los detalles que de la representación nos va facilitando el registro verbal, este patrón mental esbozado se va completando, pero, aun así, la reconstrucción de la imagen tendrá un grado de arbitrariedad y de indefinición mucho mayor que el que provoca la percepción ocular completa, que también exige una cierta reconstrucción.

La experiencia resulta deficitaria, porque la información que ofrece una imagen captada desde un ángulo específico de visión no puede verse verdaderamente suplantada por la que ofrece una descripción o explicación verbal que relate las especificidades del objeto o la pintura en cuestión. Además resulta chocante, cuando menos, en lo que se refiere al tratamiento de un elemento normalmente accesible «simultáneamente» en su totalidad, como es un cuadro o una imagen fotográfica, y que se traslada a un medio tan temporalmente lineal como el lenguaje y el cine, como sucede en *A Casing Shelves*. Es difícil, por ejemplo, evitar reorganizar tendenciosamente la imagen al mencionar, simplemente, una cosa antes que otra. Aunque sabemos que el acto de mirar un cuadro o una fotografía también implica un recorrido visual, un proceso en el que movemos los ojos recorriendo la superficie del cuadro a ritmos que van desde una inspección más general a un registro cada vez más detallado<sup>506</sup>, en el que se establecen relaciones, percepciones de órdenes, de proporciones, de colores, etc. Además, ese recorrido visual se ve influido por los hábitos, la memoria, el aprendizaje<sup>507</sup>, es decir, que hay más en el acto de mirar que un proceso óptico inmediato de aprehensión de la imagen, por muy objetiva o realista que sea.

---

<sup>506</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 19.

<sup>507</sup> Cfr. Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 2011, p. 27 ss.

Y es que cada uno de los sistemas de representación depende también de los condicionamientos pragmáticos que los posibilitan y de un modo de significar específico. La voz desvela datos que no pueden ser percibidos por el ojo (como son los detalles subjetivos o los recuerdos en la obra de Frampton), y la imagen muestra cualidades que no pueden ser manifestadas por la palabra. Es decir, que lo percibido no puede reducirse, ni considerarse simplemente bajo categorías lingüísticas, sin empobrecer, al mismo tiempo, nuestra consideración del mundo<sup>508</sup> y viceversa.

Martin Jay señala en su libro *Ojos abatidos*, que «a diferencia de otros sentidos como el olfato, el tacto o el gusto, parece existir una relación íntima, aunque compleja, entre la vista y el lenguaje, que aparecen aproximadamente en el mismo momento de la maduración»<sup>509</sup>. Jay extrae sus argumentos del estudio de Robert Rivlin y Karen Gravelle, estudio en el que se señala que:

«La capacidad para visualizar algo internamente está íntimamente vinculada a la capacidad para describirlo verbalmente. Las descripciones verbales y escritas crean imágenes mentales sumamente específicas [...] El vínculo entre visión, memoria visual y verbalización resulta sorprendente». Hay por lo tanto algo de revelador en las ambigüedades que rodean a la palabra «imagen», que puede significar fenómenos gráficos, ópticos, perceptivos, mentales o verbales<sup>510</sup>.

---

<sup>508</sup> F. Pérez Carreño, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988, p. 71.

<sup>509</sup> Podría argumentarse en contra de esta relación íntima entre percepción y lenguaje, con el hecho de que los niños que aun no hacen uso del lenguaje verbal muestran, sin embargo, un comportamiento de reconocimiento perceptivo.

<sup>510</sup> «Las implicaciones de esta última afirmación son muy significativas para el problema señalado anteriormente: la permeabilidad de los límites entre el componente “natural” y el componente “cultural” en lo que denominamos la visión. Aunque la percepción está íntimamente vinculada con el lenguaje como un fenómeno genérico, es patente que pueblos diferentes hablan lenguas diferentes. Como resultado, la universalidad de la experiencia visual no puede asumirse de manera automática, por cuanto esa experiencia está en parte mediada lingüísticamente. En consecuencia, la propia ciencia natural apunta la posibilidad de variables culturales, al menos en cierto grado. En otras palabras, eso implica el inevitable enmarañamiento de la visión y de lo que se ha denominado “visualidad” (las distintas manifestaciones históricas de la experiencia visual en

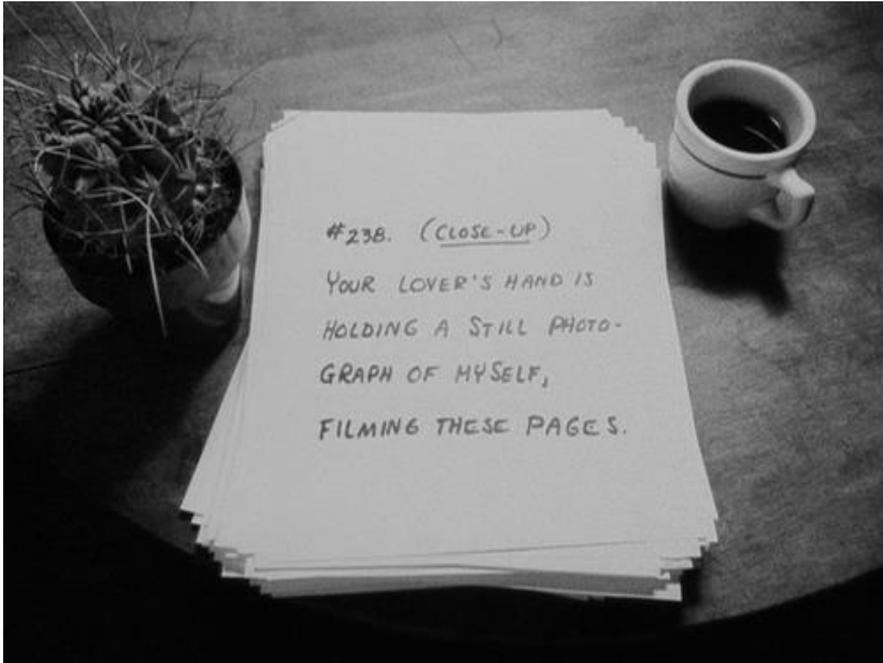
Atendiendo a los argumentos expuestos, parece clara la influencia de la teoría lingüística del conocimiento inaugurada por Wittgenstein, según la cual todo nuestro conocimiento del mundo está mediatizado por el lenguaje y nuestro pensamiento no puede ser más que lingüístico. De manera que las imágenes formarían parte de nuestro conocimiento del mundo en la medida en que fueran descriptibles en palabras, enfatizando la inseparabilidad entre percepción y descripción.

Ahora bien, esta «relación íntima» entre visión y lenguaje ha de ser matizada, puesto que la mirada no es posible simularla verbalmente, dado que responden a dos procesos que no son permutables. Las descripciones que proponen Snow o Frampton, introduciendo elementos más o menos subjetivos, no sustituyen la experiencia perceptiva que verdaderamente tiene el espectador ante una imagen o una pintura y eso se confirma al final del filme de Frampton.

Estas obras requieren, eso sí, de manera decisiva, la colaboración del espectador, subrayando al mismo tiempo cómo la base conceptual interviene en la experiencia perceptiva de las imágenes. La cuestión que surge a continuación es, cómo y en qué medida esta descripción o explicación verbal condiciona y afecta nuestra percepción, hasta qué punto dirige la mirada del espectador. De hecho, el siguiente filme de Frampton después de *Nostalgia* será *Poetic Justice* de 1972. En él, lo que muestra directamente es una pila de folios con el guión manuscrito de un filme que debemos construir en nuestra mente, a partir de la lectura del texto que nos propone.

---

todas sus posibles modalidades)». Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 16.



26. H. Frampton, *Poetic Justice*, 1972

#### 3.4.4 Imágenes mentales

Así pues, en la práctica, el paradigma literalista, más o menos acentuado, cuya experiencia se centra principalmente en las propiedades físicas y perceptuales de la obra, se fue deslizado hacia planteamientos y propuestas cada vez más conceptuales en las que la imagen, como hemos visto, llega a ser prescindible, cuando no lo es la obra por completo. Y aunque el carácter antiilusionista pervive, la estrategia consiste en acabar con la visión del arte como resultado de la obra o del trabajo, es decir, del medio, que según este estado de cosas, resulta irrelevante<sup>511</sup>.

---

<sup>511</sup> Sobre la idealización del arte véase Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, pp. 317-8; Richard Wollheim, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 60 ss; F. Pérez Carreño, “Teoría y experiencia estética en el arte conceptual”, *La Balsa de la Medusa* 48, 1998.

No obstante, considerar la obra como la simple realización de una idea, reafirmando la dualidad forma-concepto, supone finalmente la liquidación del objeto artístico material y de la concepción del cine como medio de producción de imágenes, y relega la obra a la calidad de «objetos ideales»<sup>512</sup>. Para el arte conceptual, la idea no tiene porqué adoptar una forma determinada, puede prescindir de cualquier tipo de realización incluso, «puesto que no es la cualidad formal lo que hace artístico un objeto, sino el concepto»<sup>513</sup>. Aunque eso no quiere decir que todo arte conceptual implique necesariamente la no materialización del mismo.

Las sentencias publicadas por Sol LeWitt en sus *Declaraciones sobre arte conceptual* de 1968, exponen lo que se considera como las claves de ciertas concepciones presentes entre los artistas conceptuales. Entre sus afirmaciones encontramos sentencias como: «Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas; sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar»; «10. Sólo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que, al cabo, pueden encontrar alguna forma. No todas las ideas tiene por qué materializarse»; o bien, «16. Si se emplean palabras, y éstas proceden de ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura; los números no son matemáticas»<sup>514</sup>.

Lo cual demuestra que realmente se impuso en la escena artística, tras la época materialista minimal, un cierto misticismo que Rosalind Krauss interpretó, de forma acertada, como una suerte de regresión<sup>515</sup>. Pues la afirmación del concepto frente al objeto suponía retomar aquella dicotomía establecida entre materia y espíritu, cuerpo y mente, forma y concepto, que había sido motivo de rechazo tanto para minimalistas como postminimalistas. Tanto unos como otros desestimaban que el arte quedara reducido al

---

<sup>512</sup> Richard Wollheim, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 60.

<sup>513</sup> F. Pérez Carreño, “Teoría y experiencia estética en el arte conceptual”, *op. cit.*, p. 140-1.

<sup>514</sup> Sol LeWitt, “Sentences on Conceptual Arts”, en Lucy R. Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, pp. 124-5.

<sup>515</sup> «... el tipo de conceptualismo revelado por el arte del segundo grupo (el de Barry, Kosuth o Huebler) nace de las semillas de un tradicionalismo profundamente arraigado con respecto al significado», Rosalind Krauss, “Sentido y sensibilidad”, *op. cit.*, p. 153.

ámbito exclusivamente de «estados mentales» o espirituales, entendiendo estos estados mentales como entidades privadas, fijadas por introspección e independientes de su expresión<sup>516</sup>.

Por lo tanto, en el caso de ciertas propuestas conceptuales en las que no hay un objeto físico o material que pueda identificarse plausiblemente como la obra de arte, un objeto que exista en el espacio y en el tiempo, se plantean importantes dificultades al reintroducir, sin pretenderlo, la noción de representación ideal. Puesto que «no era de esperar», como señala Carreño, que «artistas que están criticando la noción idealista de experiencia estética y afirmando el carácter convencional y social del lenguaje y las representaciones, crean en pensamientos puros ni en comunicaciones telepáticas»<sup>517</sup>, como sucede con la obra paradigmática de Robert Barry para la exposición *Prospect '69*<sup>518</sup>. «La obra consiste en las ideas que la gente sacará de la lectura de esta entrevista... La obra en su totalidad es incognoscible porque existe en la mente de muchas personas. Cada persona puede conocer realmente esa parte que está en su propia mente»<sup>519</sup>. Merece la pena transcribir la entrevista incluida en el catálogo de la muestra.

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 conciente de ello.

---

<sup>516</sup> Frente a esta concepción cartesiana de la mente Wollheim, por ejemplo, defiende que aunque los estados mentales son en algún sentido eventos internos, nuestro modo de identificación y, por tanto, de comunicación de los mismos estaría esencialmente ligado al reconocimiento de sus expresiones en el comportamiento humano. Es decir, que son entidades expresables. De hecho, afirma que: «Ninguna preconcepción completa de la pintura independiente de una implicación con el medio es una posibilidad a tomar en cuenta». Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 26.

<sup>517</sup> Francisca Pérez Carreño, “Teoría y experiencia estética en el arte conceptual”, *La Balsa de la Medusa* 48, 1998, p. 143.

<sup>518</sup> *Prospect '69*, Kunsthalle, Düsseldorf, 1969. Exposición organizada por Konrad Fischer y Hans Strelow.

<sup>519</sup> Rosalind Krauss, “Sentido y sensibilidad”, *op. cit.*, pp. 152-9.

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<sup>520</sup>.

Dado que cada una de esas demarcaciones mentales es privada y no tenemos acceso sensible a ellas, su sentido e interpretación resulta inaccesible por cuanto no puede ser compartido a través de un medio, lo cual plantea una situación muy conflictiva que dificulta concebir la obra tal y como se expone. Pues, se supone que el mejor resultado posible es aproximarse a lo que hay en la cabeza del artista, algo así como lo que Wollheim llama la «teoría del contagio»<sup>521</sup>, de la que ya hemos hablado anteriormente. Carreño plantea que, ante obras de estas características, sólo caben dos posibilidades, la ironía o el sinsentido y alerta de las

---

<sup>520</sup> Entrevista recogida en Lucy Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004, pp. 174-5.

<sup>521</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 57.

interpretaciones mentalistas a las que conduce este tipo de manifestaciones<sup>522</sup>.

Lo que se pretende, en gran medida, en obras como la de Barry, pero también en la de Frampton citada en el capítulo anterior, es hacer de la experiencia del receptor –que consiste en imaginar el hecho o la película descrita- la propia obra.

Toda la lucha antiidealista que formaba parte del programa minimal acabaría en la defensa de otro tipo de experiencia, pero tan incorregible, privada y mental como la experiencia estética que se trataba de rechazar<sup>523</sup>.

Ésta supone la versión fuerte del internismo según la cual nuestros conceptos y lenguaje determinan nuestra aprehensión total del mundo. De hecho, obras como la de Barry traspasan un límite que algunos teóricos, como es el caso de Dickie, consideran inadmisibles. Para Dickie, estas obras, ya no formarían parte de lo que consideramos arte, debido a que eluden uno de los rasgos que considera esenciales para que una obra de arte pueda ser determinada como tal, su «artefactualidad»<sup>524</sup>. En este sentido, Dickie cuestiona el argumento de Binkley<sup>525</sup> para quien la obra de Barry es arte porque ha sido creada por un artista reconocido, los críticos la han tratado como tal, se ha escrito sobre ella en revistas de arte y, por último, parte de una tradición cultural<sup>526</sup> que la legitima. Sin embargo, la «pieza» de Barry no se materializa a través de ningún medio, ni pictórico, ni objetual, ni fílmico, «ha trascendido la necesidad de un medio»<sup>527</sup> y esto, para Dickie, parece reducir la obra al simple hecho de tener una intención de hacer arte y afirmar que se ha logrado, lo cual no quiere decir que así sea. No obstante, esto implicaría salirse por completo de la tradición cultural que parece perpetuar. Dickie focaliza, por tanto, su argumento en el

---

<sup>522</sup> Véase Francisca Pérez Carreño, “Teoría y experiencia estética en el arte conceptual”, *op. cit.*, p. 140.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>524</sup> George Dickie, “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3, Jul. 1969, pp. 253-256; George Dickie, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 86-91.

<sup>525</sup> Timothy Binkley, “Deciding About Art”, *Culture and Art*, Nueva Jersey, Atlantic Highlands, 1976, p. 92; citado en George Dickie, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 86-91.

<sup>526</sup> George Dickie, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 89.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 89.

medio. Si se abandona todo medio no se crea ningún artefacto y, por lo tanto, uno de los pilares fundamentales en los que se basa su teoría institucional del arte no se cumple, con lo cual, la «pieza» de Barry no puede ser arte, según su definición.

Desde un posicionamiento diferente, Wollheim, defiende también que «ninguna preconcepción completa» de la obra «independiente de una implicación con el medio es una posibilidad a tomar en cuenta»<sup>528</sup>. Se trataría, pues, de una explicación «idealista» del arte, según la cual la obra se identifica (no es un mero reflejo) con una imagen interior, con algo formado completamente en la cabeza o la mente del artista como precursora de una imagen exterior, en caso de que exista<sup>529</sup>.

Sin llegar al extremo de Barry, otros ejemplos significativos son los ya citados de Frampton o Snow, pero también los denominados «Flicker films», fundados por Peter Kubelka en Viena y desarrollados por, entre otros, Tony Conrad y Paul Sharits. Son ejemplares como formas inusuales de lo que se denominó «cinema expandido». Como anota Deleuze en *La imagen-tiempo*, la obra *The Flicker* de Conrad (1965-66) ayudaba a reconocer la introducción de una «tercera edad» en el cine que, junto con el trabajo de los *letristas*, anunciaba un «cine de expansión sin cámara, pero también sin pantalla ni película. Todo puede servir de pantalla, el cuerpo de un protagonista o incluso los cuerpos de los espectadores; todo puede reemplazar a la película, en un film virtual que ya no pasa más que por la cabeza, detrás de los párpados, con fuentes sonoras tomadas, si es necesario, en la sala»<sup>530</sup>. En la obra de Conrad, como en la de Kubelka titulada *Arnulf Rainer* (1958-60), los parpadeos se multiplican enfatizando los cortes entre fotogramas blancos o negros que equivalen a la negación de toda imagen. El corte no es un corte racional en una secuencia de imágenes que señala el final de una y el comienzo de otra, sino un «corte irracional»<sup>531</sup> que vale por sí mismo. De nuevo se trata de hacer de la experiencia del espectador la propia obra. Este fenómeno de las películas parpadeantes, desencadena una extraña experiencia corporal/

---

<sup>528</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 26.

<sup>529</sup> *Ibíd.*, p. 424.

<sup>530</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 284, citado en Tanya Leighton (ed.), *Art and the Moving Image. A critical Reader*, London, Tate, Afterall, 2008, p. 17.

<sup>531</sup> *Ibíd.*, p. 265.

perceptiva, debido al modo en que la luz estimula en el espectador la producción de una «posimagen»<sup>532</sup>, de manera que se situarían entre una concepción idealista y la simple respuesta a un estímulo provocada por el pulso rítmico repetitivo.

La película, cuando se contempla como la máquina total que es el cine, refotografía y re proyecta su propia imagen, repite simplemente y hasta el infinito –sin modificarlo- su rectángulo radiante, afirmando con redundancia perfecta sus bordes o perímetro, que para nosotros, los habitantes de la cultura del cine, se ha convertido en un icono de la línea divisoria entre lo conocido y lo desconocido, lo visto y lo no visto, lo que está y es posible en la consciencia y lo que está en otra parte y es... inimaginable<sup>533</sup>.

Es, sin embargo, digno de tener en cuenta que algunos pasajes ponen a prueba la paciencia del espectador, no sólo por el parpadeo frenético sino también, por ejemplo, en el caso de *Arnulf Rainer* de Kubelka, porque el sonido que acompaña a la imagen es extremadamente estridente, molesto y ensordecedor. De hecho, se alerta al espectador de que las obras pueden provocar posibles efectos adversos, al igual que en los *Rotorrelieves* de Duchamp o su *Anemic Cinema* (1925-26), el latido de su movimiento giratorio podía producir mareo y la desestabilización del campo visual.

No obstante, como concluye Jeff Wall, en cierto modo este era un paso que debía ser experimentado: «La reducción del arte a la condición de concepto intelectual de sí mismo fue un objetivo que puso en duda cualquier idea de la experiencia sensual del arte. Con todo, la pérdida de lo sensual constituyó un estado que necesitaba ser experimentado»<sup>534</sup>. En este sentido las obras de Kosuth o *Art & Language* son ejemplares, al reemplazar la obra por un ensayo teórico o una proposición analítica que pudiera colgarse en su lugar, «la propuesta de una negación final y definitiva del arte como

---

<sup>532</sup> Rosalind Krauss (ed.), *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006, p. 631.

<sup>533</sup> Hollis Frampton, “La decadencia del estado del arte”, *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*, Barcelona, MACBA, 2007, pp. 111-2.

<sup>534</sup> Jeff Wall, “‘Señales de indiferencia’. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual”, *Ensayos y entrevistas*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003, p. 305.

representación»<sup>535</sup>. Snow ironiza sobre esta idea en su filme *So is this*, reduciendo la película a una sucesión de palabras que uno ha de ir reteniendo en la memoria para reconstruirlas como proposición, restituyendo el sentido autorreferencial que contiene. Es, visto así, la consecuencia lógica de una postvanguardia que llevó al límite los desafíos y postulados propuestos por las vanguardias y que ellas no se atrevieron a consolidar. «Su vanguardia es su propia desaparición»<sup>536</sup>, que diría el otro.

Pero aunque esta es, sin duda, la vertiente más extrema de la postvanguardia, conviene, sin embargo, detenerse a analizar el carácter anti-ilusionista que pervive en gran parte de las propuestas de este periodo.

### 3.4.5 Anti-ilusión

En sentido estricto, la teoría ilusionista del arte implica el hecho de que ante una pintura, como viendo una película o leyendo una novela, el receptor de la obra pierde la conciencia de estar ante una obra de arte, una ficción, y reacciona como si se tratara de algo real. Los defensores de la teoría ilusionista, como Gombrich, mantienen que no es posible ser a la vez consciente de la ficción que se tiene ante sí y de su contenido. Que no existe un estado de conciencia que pueda aprehender esa dualidad, de tal manera que, hemos de concluir, cuando un receptor se alegra o se entristece o experimenta cualquier tipo de emoción hacia un personaje, está, en cierta medida, reaccionando como si se tratara de un carácter realmente existente. La idea de engaño estaría implícita en esta concepción ilusionista. Para Gombrich no se puede disfrutar de una ilusión y observarla al mismo tiempo<sup>537</sup>.

Un maestro de la introspección, Kenneth Clark, nos ha descrito recientemente de una manera sumamente vívida el modo en que incluso él se vio derrotado cuando quiso «cazar

---

<sup>535</sup> *Ibíd.*, p. 305.

<sup>536</sup> Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1990, citado en Jeff Wall, *op. cit.*, p. 305.

<sup>537</sup> E. H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998, p. 5.

por sorpresa» una ilusión. Mirando una gran obra de Velázquez, intentó observar lo que ocurría cuando las pinceladas y las manchas de pigmento en la tela se transformaban en una visión de realidad transfigurada, cuando él se alejaba del cuadro. Pero por mucho que probara, acercándose y alejándose, nunca consiguió tener las dos visiones a la vez, y por consiguiente parecía escapársele siempre la respuesta al problema de cómo se había hecho aquello<sup>538</sup>.

Existen diferentes críticas hacia esta teoría ilusionista del arte. Richard Wollheim, por ejemplo, desestima esta idea asumida de que el espectador de la pintura no pueda tener en cuenta, a la vez, el *medium* de la representación y lo representado. Por el contrario, para Wollheim, el espectador habitual de una pintura se hace cargo de la dualidad de medio y contenido de la representación y en eso consiste su experiencia. En palabras del propio Wollheim, se trataría «de la conversión de los materiales de la pintura como un medio, y de la manera de manipular este medio con objeto de dar origen al significado»<sup>539</sup>.

No se trata, por tanto, de negar la importancia de los aspectos materiales, técnicos ni formales, sino al contrario, de constatar cómo contribuyen a la creación de la ilusión y ser capaces de valorar y *gozar* de la diferencia y de la transición entre ambas como receptores. Pero la experiencia del receptor para Wollheim exige «ser comprendida»<sup>540</sup>, es decir, que no se debe conformar con la simple experiencia sino que debe existir una «conexión íntima entre experiencia y entendimiento», entendiendo esta conexión como llegar a ver en la obra el «efecto intencional»<sup>541</sup> del artista. Esto choca de frente con la concepción postestructuralista, cuya configuración del sentido se desplaza hacia el contexto, hacia el ámbito comunicativo responsable de dotarlo de significación, siendo el crítico o el espectador el que pasa a dominar la concepción de la obra y su sentido.

---

<sup>538</sup> *Ibíd.*, p. 5.

<sup>539</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 11.

<sup>540</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>541</sup> *Ibíd.*, p. 12.

Eso no quiere decir, desde el punto de vista de Wollheim, que la colaboración y la experiencia del espectador no sea determinante para que se produzca la ilusión.

El factor subjetivo se hace crucial e ineludible así como el consenso sin el cual sería imposible cualquier discurso sobre arte. «El lenguaje del arte posee sus propias reglas, su historia y debe ser aprendido»<sup>542</sup>. Coincidiendo con el posicionamiento de Wollheim, Michael Fried expone las importantes consecuencias que se derivan de la autoconciencia de una figura esencial como Manet. «Manet enfatiza ciertas características que nada tienen que ver con la verosimilitud, sino que reafirman el hecho de que la pintura en cuestión es exactamente eso: una pintura»<sup>543</sup>. Y entre las características que enfatiza se encuentran el carácter plano de la superficie del cuadro, que problematiza, al no representarla convincentemente, la profundidad de la escena. Otros de los rasgos señalados por Fried son los límites del lienzo, que realzan la figura rectangular del soporte. Esta autoconciencia se irá intensificando hasta llegar a la pintura americana de los años cincuenta que, para Fried, ha llegado a una, cada vez mayor, consciencia de sí misma, tanto histórica como formalmente<sup>544</sup>.

En último término, tal y como lo entiende Gombrich, la ilusión permite que los signos se hagan transparentes para penetrar, a través de ellos, en otro mundo. Es decir, los presupuestos estilísticos y formales se darían por supuestos y se situarían en un segundo plano, sin ser los protagonistas de la escena, y es que para Gombrich, la forma de percibir el mundo y las imágenes o representaciones, es básicamente la misma. Presupuestos que, como hemos visto, no comparten ni Wollheim, ni Fried, ni tampoco Danto, para quien el medio nunca puede ser eliminado del todo<sup>545</sup>.

---

<sup>542</sup> Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Madrid, Visor, 1999, pp. 318-330.

<sup>543</sup> Michael Fried, “Tres pintores americanos: Kenneth Noland, Jules Olitski y Frank Stella”, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004, pp. 258-9.

<sup>544</sup> *Ibíd.*, p. 262.

<sup>545</sup> Danto cree necesario tener siempre presente la distinción entre medio, materia y contenido, advirtiendo que la noción de medio es central para determinar justamente la naturaleza de las propiedades expresivas, estilísticas y retóricas que caracterizan a la obra de arte. *Cfr.* Arthur. C. Danto, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 220 ss.

Esto es precisamente lo que no sucede en estas obras, no sólo los signos son visibles y están presentes en todo momento, sino que se convierten precisamente en los protagonistas, aunque eso no quiere decir que las obras se reduzcan a la simple presentación de materiales y procedimientos, como a veces parece deducirse de los análisis que sucedieron a la citada exposición *Anti-Illusion: Procedures/Materials*.

De hecho, como plantea Krauss, no debemos leer las obras de estos artistas simplemente como «una parte de un *texto* de reordenamiento formal», porque entonces no captaríamos el carácter significativo de estas obras. Un significado que se presenta, a su modo de ver, como «una función de la superficie, de lo exterior, de lo público, de un espacio que no es en modo alguno un significante de lo a priori, de lo privado, de la intención»<sup>546</sup>. Según este análisis, el espacio ilusionista se constituiría como «modelo de lo privado, del yo concebido como algo constituido antes de su contacto con el espacio del mundo»<sup>547</sup>. Pero incluso este supuesto, como hemos visto, está sujeto a convenciones y al reconocimiento de sus expresiones.

Así pues, al igual que hablamos del automatismo como una suerte de configuración de un significado compartido, Umberto Eco en su análisis semiótico de la pintura abstracta e informal, considera la presencia de reglas, de un sistema de referencia que se erige como modelo sobre el que estructurar el nivel físico-técnico y el semántico de ciertas obras, normalmente identificadas como manifestaciones espontáneas de la subjetividad; «no en el sentido de que la obra proponga imágenes, y por lo tanto significados, sino en el sentido que configura formas (aunque sean informes) reconocibles (ya que de otro modo no distinguiríamos una mancha de Wols de un superficie de Fautrier, un macadam de Dubuffet de un rasgo gestual de Pollock)»<sup>548</sup>.

Krauss recurre a la filosofía de Wittgenstein para reivindicar el intento de desvincular nuestra imagen de la necesidad de que haya un espacio mental privado, asequible sólo al yo singular, en el que

---

<sup>546</sup> Rosalind Krauss, “Sentido y sensibilidad”, *op. cit.*, p. 156. Sobre el tema de la intencionalidad hablaremos más adelante ya que supone una cuestión relevante y muy discutida por una parte de la filosofía y la teoría del arte.

<sup>547</sup> *Ibíd.*, p. 156.

<sup>548</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 249.

los significados y las intenciones tienen que existir antes de poder llegar al espacio del mundo. Las obras de arte minimal y postminimal pondrían, según Krauss, en primer término la naturaleza pública del significado. Pero aunque los estados mentales son en algún sentido eventos internos, nuestro modo de identificación de los mismos estaría esencialmente ligado a cuestiones de reconocimiento de sus expresiones en el comportamiento humano así como en la expresión artística.

Debemos estar en guardia contra la creencia, propia de los fenomenalistas, de que podemos capturar exhaustivamente, ya sea con palabras o con el pensamiento, la subjetividad de un estado mental. No podemos «cuadrillar» nuestros estados mentales y copiarlos cuadro por cuadro, como si fuéramos copistas delante de una pintura. Ni siquiera podemos hacer eso con nuestras percepciones<sup>549</sup>.

La interpretación de Krauss sobre el carácter público del lenguaje, estrechamente relacionada a la concepción postestructuralista, desplaza la configuración del sentido hacia el contexto, hacia el ámbito comunicativo responsable de dotarlo de significación.

Pero aunque las obras no pretendan trascender las propiedades no representacionales sino llamar la atención sobre cada una de ellas, lo cierto es que apelan e introducen experiencias sensibles, como son la apreciación de cualidades táctiles (el ejemplo de Eva Hesse es paradigmático) o propiedades auditivas, como hemos visto en capítulos anteriores. Con lo cual debemos tener en cuenta la corrección o no de la intención del autor con respecto a la obra y la experiencia que produce, tanto expresiva como interpretativa.

La obra *So is this* de Snow es significativa a este respecto. La totalidad de la forma, así como la totalidad de la entidad proposicional, se convierte en un asunto de reconstrucción, es decir, de memoria que finalmente resulta improductivo. Son, diríamos, visualizaciones de un espacio lingüístico no psicológico que elimina en su lenguaje la fantasía de lo privado. En esta obra Snow muestra la inadecuación entre el texto escrito y su soporte material o visual. El soporte no ayuda a la transmisión de sentido a pesar de que la

---

<sup>549</sup> Richard Wollheim, *Sobre las emociones*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006, p. 33.

relación con el texto sea autorreferencial. El aspecto representativo que cobra una relevancia especial es el que se refiere al propio lenguaje y a su uso y no al mundo.

Por tanto el carácter antiilusionista de estas tendencias artísticas responde, más que nada, a una actitud reflexiva sobre el contexto comunicativo que es sinónimo de anti-ficticio. La actitud analítica y la reflexión sobre la propia obra son el centro de su actividad.

No obstante, en este punto se centra el breve ensayo de Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*<sup>550</sup>, para establecer las diferencias que se producen entre un trabajo como el de Marcel Broodthaers, que no renuncia a la ficción sino que se vale de ella para realizar una obra «agregativa», estratificada, en la que se superponen diferentes niveles de lectura, de significación y de representación, desde imágenes, texto, objetos, hasta la configuración de un filme cuyas imágenes se conciben como las páginas de un libro, en claro contraste con propuestas como las del cine «estructural» de Snow o las obras de Serra sobre la TV o incluso las obras de Kosuth, que son interpretadas, todas ellas, como sumidas en un reduccionismo estéril.

### 3.4.6 *El antiilusionismo como no-ficción*

En el artículo de Peter Gidal “Theory and Definition of Structural/Materialist Film” de 1975, el cineasta y teórico inglés comienza definiendo el cine *materialista/estructural*<sup>551</sup> como una práctica cuya intención es socavar los aspectos ilusionistas propios del cine.

La puesta en práctica de esta intención consistiría en dismantelar, en desarmar, aquellos elementos técnicos y aquellas propiedades representacionales que hacen posible la «suspensión de la consciencia» durante el acto de percepción, la ilusión de

---

<sup>550</sup> Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames and Hudson, 1999.

<sup>551</sup> Peter Gidal (ed.), *Structural Film Anthology*, London, British Film Institute, 1978, pp. 1-21. Si en 1975 todavía se podía teorizar en estos términos próximos a la teoría francesa postestructuralista, en la actualidad resulta arduo el uso de una terminología cuyo objeto no siempre es preciso.

transparencia y la disposición del espectador a aceptar como verdaderas o verosímiles las premisas ilusorias y representativas de un trabajo de ficción. La oscuridad de la sala de cine, la omnipresencia de la pantalla, las líneas narrativas tradicionales que hemos naturalizado, las fuentes literarias de las que emergen muchos guiones, todo ello tiende a facilitar la redención de la realidad, la verosimilitud en el filme.

Gidal destaca como ejemplos representativos a este respecto las obras de Snow, *Wavelength*, *Back and Forth* y *La Region Central*; las obras de Malcolm LeGrice, *Little Dog For Roger*, *Yes No Maybe Maybe Not*, *Spot the Microdot*; de Kubelka, *Adebar* y *Schwechater*; de Hollis Frampton, *Process Red*, *Zorns Lemma*; de Paul Sharits *Word Movie*, *3 min. Section Razor in Fluxus*; las del propio Gidal, *Clouds*, *Hall*, *Room Film 1973*, etc.

Bajo su punto de vista estos creadores estaban explorando los límites materiales del medio, explotando y aprovechando los mecanismos de filmación y proyección y sus posibilidades dentro del campo de la percepción.

Gidal se desmarca en su reflexión del cine materialista estructural de otros modos particulares de producción fílmica con pretensiones documentales, en los que el uso del medio trata de adquirir un carácter transparente, invisible. Producciones denominadas, entre otros términos, *cinéma-vérité*<sup>552</sup> y que se desarrollaron en diversos lugares como Francia, Canadá, Estados Unidos, durante los años cincuenta y principios de los sesenta y cuya pretensión era ser fiel a lo real. Estas prácticas comportan una nueva actitud sociológica y etnológica ante la realidad, una búsqueda de autenticidad en ocasiones unida a reivindicaciones sociales, nacionales o políticas que tendrían su repercusión en el cine de autor europeo (Nouvelle Vague, Free Cinema, Junger Deutscher Film)<sup>553</sup>. En este caso se intenta debilitar la diferencia entre ficción y realidad en beneficio de

---

<sup>552</sup> El sociólogo Edgar Morin acuñó el término *cinéma-vérité*, que haría fortuna en el campo del documental, con ocasión del Festival Internacional de Cine Etnográfico de Florencia de 1960. Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 229.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 229-233.

la intensidad de la representación y la capacidad de compromiso del espectador<sup>554</sup>.

En contraste, en el cine defendido por Gidal, el proceso de creación y producción del filme se ocupa principalmente del artefacto o dispositivo, lo cual acarrea la desmitificación o, al menos, el intento de desmitificar el proceso fílmico.

La tendencia a la «reflexividad», como ya hemos señalado de forma reiterada, debe entenderse como un hecho sintomático no sólo de la conciencia lingüística sino también de lo que podríamos denominar su «autoconciencia metodológica, su tendencia a examinar los instrumentos con los que trabaja»<sup>555</sup>.

Al poner el énfasis en la mediación, las películas reflexivas pretendían subvertir la idea comúnmente aceptada de que el filme puede ser un medio de comunicación transparente, una ventana abierta al mundo. Gidal enfatiza a lo largo de su análisis dos elementos heredados de la concepción minimalista, el anti-ilusionismo y el rechazo del carácter relacional, el rechazo a una composición coherente y el uso de propiedades específicas como la repetición dentro de la duración. Por tanto el filme materialista-estructural se definiría, según esta versión, por su desarrollo hacia un mayor materialismo y la presentación de materiales y procedimientos no inscritos en la figuración de lo visible, poniendo de manifiesto la negación del carácter representativo de su actividad. Un intento continuo de destruir la ilusión que, en ocasiones, se queda sólo en eso, en un intento. De hecho, hemos visto que la tendencia en la obra de Snow, una vez superada esta etapa, es hacia un ilusionismo cada vez mayor.

Esta tendencia izquierdista de la teoría del cine de los años setenta, encarnada por Gidal pero planteada también por otros teóricos que, en Europa, sentaron las bases de un discurso más politizado, con textos que han adquirido una gran relevancia, como es el caso de Laura Mulvey y su “Placer visual y cine narrativo”, de Peter Wollen o Malcom LeGrice entre otros<sup>556</sup>, estaba especialmente influida por

---

<sup>554</sup> Francisca Pérez Carreño, “El valor moral del arte y la emoción”, *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 38, No. 114 (diciembre 2006), p. 90.

<sup>555</sup> Robert Stam, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 181.

<sup>556</sup> A principios de los años setenta tanto Jean-Louis Baudry como Christian Metz analizaron las estrategias cinematográficas de implicación y control ideológico,

el teatro épico de Brecht y su proyecto de poner al descubierto los mecanismos del espectáculo, procurándole al público una distancia crítica frente al mismo<sup>557</sup>, pero también por las teorías de Althusser y sus «aparatos ideológicos del Estado»<sup>558</sup>.

El texto de Mulvey comienza reivindicando un uso político del psicoanálisis: «Este estudio pretende utilizar el psicoanálisis para descubrir dónde y cómo los mecanismo de fascinación del cine se ven reforzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han modelado»<sup>559</sup>.

---

utilizando como referencia directa los modelos sociológicos y psicoanalíticos de Althusser y Lacan. Baudry se centró, en un principio, en los mecanismos que motivaban al espectador a olvidar el aparato, es decir, las tecnologías y operaciones requeridas para hacer posible la ilusión de coherencia fílmica y la identificación ideológica. Metz, por su parte, se consagra a un enfoque o aproximación psicoanalítica, a la *scopophilia* y *cinophilia* del espectador. Originalmente, fue Freud en su *Teoría sexual* y posteriormente en “Los instintos y sus destinos”, quien aisló la *scopophilia* como uno de los componentes instintivos de la sexualidad, asociándola con la consideración de los demás como objetos sometidos a una mirada escrutadora y curiosa. Jean-Louis Baudry, “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”, *Film Quarterly*, Vol. 28, No. 2, (Winter 1974-5), pp. 39-47; Christian Metz, *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.

<sup>557</sup> Como indica Barthes, en Brecht, a diferencia de por ejemplo Eisenstein, «el cuadro se expone ante el espectador para suscitar su crítica, no su adhesión». Véase Roland Barthes, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 95.

<sup>558</sup> La predeterminación de la percepción por parte de fuerzas impersonales que condicionan el marco de interpretación y participación y eliminan la posibilidad de responsabilidad individual, llegó a convertirse en este período en el objeto de una práctica artística, teórica y política, en la que conceptos como «aparatos ideológicos del Estado» de Althusser o «tolerancia represiva» de Marcuse adquirieron una relevancia considerable. Cfr. Matthias Michalka, *X-Screen. Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*, Köln, Verlag der Buchhanlung Walther Köning, 2004, p. 96. Partiendo de una teoría «antihumanista» y ahistórica, los aparatos ideológicos de Althusser no se limitaban al mundo público y político sino que comprendían también a la Familia y a la propia Universidad. Cfr. Tony Judd, *Sobre el olvidado siglo XX*, Madrid, Taurus, 2008, pp. 111-120.

<sup>559</sup> Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, publicado originalmente en *Screen* 16, 3, (Otoño 1975), pp. 6-18. Recopilado en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 365-377.

Equiparando básicamente el carácter «reflexivo» de estas prácticas con un posicionamiento «revolucionario»<sup>560</sup>, Hollywood, o lo que es lo mismo, el llamado «cine dominante» se convertía así en sinónimo de todo lo que era considerado retrógrado y de un sistema de identificación que demandaba una audiencia pasiva. La *identificación* y la *repetición*, las dos cualidades que Adorno considera inapropiadas en toda experiencia vanguardista, junto a su rechazo como puro entretenimiento<sup>561</sup>, lo convertían en el blanco de las críticas más furibundas. Asimismo la identificación del cine dominante como producto o simple mercancía, llevaba implícita una idea de espectador que no correspondía, en absoluto, con la de un espectador reflexivo sino con un mero consumidor<sup>562</sup>.

En este sentido, estos teóricos y creadores recuperaron las invocaciones de Adorno a favor de un arte austero, formalista y «difícil». Con respecto a sus preocupaciones formales, Adorno se lamenta porque el arte de masas genera una actitud mental que entra en conflicto con el ejercicio de la capacidad imaginativa y reflexiva del espectador. Por el contrario, argumenta que este tipo de obras automatizan y aletargan las facultades mentales, impidiendo un ejercicio libre y autónomo, que acarrea consecuencias en el ámbito político y social de dominación y pasividad. Basándose en ideas como la destrucción del placer visual del espectador, Peter Wollen,

---

<sup>560</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 182.

<sup>561</sup> En este sentido la crítica de Adorno se dirige también contra una concepción del «gozo estético» que «reduce el arte a simple “diversión” que se concede al trabajador, por la tarde, acabada la jornada». Esta crítica se encuentra asimilada a una forma de placer, entendido como «gratuidad edificante», que pertenece a la industria cultural. De tal modo que para Adorno es imprescindible reestablecer una distinción rigurosa entre la forma de placer estético y otras formas de placer para, de ese modo, combatir la «trivial determinación del arte como órgano de satisfacción de deseos y necesidades». Denuncia así, bajo un juicio predominantemente moral, como lo hizo Greenberg, «la “diversión prescrita”, en tanto que “transposición del arte a la esfera del consumo” reduciendo el placer estético a simple placer sensible». Adorno centra este placer de los sentidos de la «experiencia extraestética» en la «repetición automática» y en la «identificación», de tal manera que un objeto se constituye en objeto estético cuando suscita un modo de comprensión que «desautomatiza los procedimientos ordinarios de identificación». Christoph Menke, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997, pp. 30-55.

<sup>562</sup> José Luis Molinuevo, “Hacia una estética de las nuevas tecnologías”, *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 69.

por ejemplo, invoca directamente el «displacer»<sup>563</sup>, mientras que Laura Mulvey reclama la «destrucción del placer como arma radical»<sup>564</sup>, en un estilo comprensible a la luz de las teorías feministas que estaban reclamando su lugar<sup>565</sup>. Según este posicionamiento, la importancia de la producción experimental es independiente de un público mayoritario que acude a disfrutar de una película en una sala de cine. Sin embargo, estas teorías deformaban las propuestas brechtianas, puesto que Brecht no niega, en ningún caso, el entretenimiento, ni rechaza la narración porque sí, ni las historias ni las fábulas o las formas de la cultura popular, sino todo lo contrario. Como indica Barthes, el teatro épico de Brecht «realza un sentido pero, a la vez, muestra cómo se produce ese sentido»<sup>566</sup>.

Estas posturas forman parte de una vía negativa que desconfía de la percepción estética general y la sensibilidad de la época, defendiendo el desmantelamiento de las convenciones de la mirada y del propio lenguaje artístico y la necesidad del saneamiento de la sensibilidad de todos aquellos prejuicios culturales que la dominan. Al mismo tiempo asume el estereotipo del espectador pasivo que necesita ser tutelado, bien por la figura del intelectual, el crítico, o bien por la creación del artista de vanguardia que le abrirá los ojos, mostrando el andamiaje que opera bajo los mecanismos de dominación, haciendo partícipe al sujeto del propio proceso de producción de la apariencia. Es lo que Rancière define como la paradoja del espectador<sup>567</sup>.

Por tanto, se considera que las obras vanguardistas, así como las postvanguardistas incitan, en general, a una disposición activa del espectador, estimulando, de ese modo, su capacidad crítica y reflexiva. Por contra, el cine narrativo de ficción se relacionaría con

---

<sup>563</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 179.

<sup>564</sup> «Suele decirse que al analizar el placer o la belleza se los destruye. Esta es la intención de este ensayo. Es preciso atacar la satisfacción y la potenciación del yo característico de la historia cinematográfica hasta hoy; pero no para reconstruir un nuevo placer, que no puede existir en abstracto, o un *displacer* intelectualizado, sino con el objeto de abrir camino a una negación total del sosiego y la plenitud del cine narrativo de ficción». Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, *op. cit.*, p. 367.

<sup>565</sup> Robert Stam, *op. cit.*, p. 179.

<sup>566</sup> Roland Barthes, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 95.

<sup>567</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Ellago, Castellón, 2010, p. 10.

una actividad pasiva del espectador al no estimular estas capacidades.

No obstante, como señala Carroll, apreciar una ficción «requiere adaptarse psicológicamente de una manera que a menudo no puede anticiparse. Requiere cambiar el propio punto de vista y desarrollar y emplear varias sensibilidades»<sup>568</sup>. Los cambios de punto de vista, desde luego, implican un público que reafirme activamente lo que ocurre en la ficción. Pues, en efecto, al instaurar su modo narrativo a imagen de la operación lectora, emulando recursos del discurso literario como la elipsis y los cortes en la continuidad narrativa –el *flash-back*, por ejemplo- el cine narrativo da lugar a una red de espacios vacíos que ha de ir completando la imaginación del espectador. Mediante el recurso del montaje, la experiencia del receptor implica un trabajo de organización de los diversos planos, de tal modo, que la ausencia de coordinación o continuidad en la sucesión de imágenes puede ser compensada por la continuidad de sentido que proyectaría el espectador. Y así dependiendo del tipo de narración mediante el que se organizan las secuencias, que podría ir desde el más convencional modo de representación hasta la transgresión deliberada de coherencia como, por ejemplo, en montajes de imaginería onírica.

Por lo tanto, siguiendo a Carroll, los consumidores de ficción del llamado «cine dominante» no están sólo, implicados activamente en un continuo proceso de conocimiento, mediante la observación, la selección, la comparación e interpretación de las obras, sino que también están implicados activamente en la respuesta moral y emocional a la ficción que estas obras plantean.

Lo mismo defiende Stanley Cavell, para quien esta interpretación de las películas hollywoodienses como bienes materiales especializados, producidos por la industria para satisfacer los gustos de un público de masas -interpretación expuesta y defendida tanto por aquellos a los que Cavell denomina «capitalistas convencionales como la de los marxistas convencionales»-, es, a su modo de ver, una «visión parcial y nociva»<sup>569</sup>. Cavell destaca la importancia del cine como una forma de «herencia cultural común» de la que

---

<sup>568</sup> Carroll extrae esta cita del estudio de Susan Feagin, *Reading with Feeling*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1996, p. 56, citado en Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002, p. 52.

<sup>569</sup> Stanley Cavell, *El cine ¿puede hacernos mejores?*, Madrid, Katz, 2008, p. 31.

dispone una comunidad, y de su capacidad para pasar de lo «alto a lo vulgar y viceversa, preocupándose tanto por lo uno como por lo otro»<sup>570</sup>, sin que lo uno suponga la negación o desestimación de lo otro. Pero para estos creadores experimentales, el tipo de experiencia que unos y otros proporcionan, no es equiparable. Las obras de entretenimiento, cuyos intereses se contraponen a los suyos, despiertan emociones, pero no para cambiar nuestra conducta en la vida, sino por diversión<sup>571</sup>. Sus creadores se consideran agentes de la industria que utilizan recursos conocidos, como fórmulas, para provocar en el público una respuesta intencionada y predeterminada.

En resumen, en el lenguaje del mundo del arte desde los sesenta y principios de lo setenta, aquello que es caracterizado bajo las rúbricas de «verosimilitud», «imitación», «mímesis», «simulacro», «copia» y demás, son «ilusiones»<sup>572</sup>, en un sentido peyorativo. Metáforas gastadas y sin fuerza, en el sentido en que se concibe cualquier representación mimética como un concepto que falsea la realidad o bien la esconde bajo la apariencia. El antídoto a estas ilusiones es, por tanto, el anti-ilusionismo, ciertas formas de arte abstracto y/o reflexivo que revela la naturaleza de los media a través de la manipulación de imágenes y representaciones y de la puesta en evidencia de los mecanismos de generación de sentido. Para ciertos críticos, como hemos visto, el ilusionismo de las representaciones miméticas, estaba conectado a intenciones ideológicas. De ese modo, las diversas formas anti-ilusionistas de arte reflexivo juegan un papel de liberación, revelando lo confuso y la función ideológicamente mistificadora de la pintura, la escultura, la fotografía, el cine. Pero incluso, «donde el anti-ilusionismo no está políticamente motivado», como es el caso de Snow, el término parece connotar que el arte así llamado es, de algún modo, «epistemológicamente e incluso moralmente superior que el que está hundido en la ilusión»<sup>573</sup>.

---

<sup>570</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>571</sup> Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002, p. 62.

<sup>572</sup> Noël Carroll, “Anti-Illusionism in Modern and Postmodern Art”, *Leonardo*, Vol. 21, No. 3, 1988, pp. 297-304.

<sup>573</sup> F. Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Visor, 2003, pp. 117-135.

El artista asume así el papel de crítico de la representación y de la ideología presente en las imágenes del mundo, en un intento de intervención en la emancipación<sup>574</sup> de la sociedad, ya no de un modo directo, sino de forma indirecta a través de un arte reflexivo o crítico.

---

<sup>574</sup> Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Ellago, Castellón, 2010, p. 27.

### 3.5 Exposición de una exposición \* Documenta 5

...y los marchantes vendieron los sueños de la gente escritos en trozos de papel.

Richard Serra<sup>575</sup>

Ugh! The end of art. I think Documenta 5 is very important because art became an act instead of an object. So it was the triumph of total theatricality. And, also, it showed the incredible and growing power of the curator –in this case, Szeemann. It was amazing: The whole art world now followed Documenta, Critics no longer had any power to influence taste.

Barbara Rose<sup>576</sup>

La Documenta de Kassel<sup>577</sup>, una de las exposiciones colectivas e internacionales de arte contemporáneo más importantes, celebrada

---

\* El título corresponde a la obra de Daniel Buren presentada en la Documenta, "Exposition d'une Exposition".

<sup>575</sup> Richard Serra, "Entrevista con Hal Foster", *Richard Serra. Escritos y entrevistas 1972-2008*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza, 2010, p. 423.

<sup>576</sup> Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, New York, Soho, 2000, p. 354.

<sup>577</sup> La Documenta inicia su andadura en el año 1955 de la mano de su fundador Arnold Bode, en las ruinas del *Museum Fridericianum*. Para ello cuenta con la colaboración del historiador del arte Werner Haftmann. Su intención principal era la de devolver la dignidad y preponderancia artística e histórica al arte europeo y, de alguna forma, devolver la legitimidad y demostrar la capacidad de Alemania de presentarse, no sólo como un país epicentro de uno de los conflictos más cruentos que haya vivido Europa, sino como un lugar viable para el arte moderno y contemporáneo. Por tanto, surge como una muestra de la apertura política y social a la que la nueva Alemania quería aspirar. La primera Documenta fue una exposición de Arte del siglo XX, en la que se podían ver obras de Oskar Schelemmer, Paul Klee, Lehbruck, Morandi, Mario Marini, Hermann Blumenthal, Hans Uhlmann. Había una sala dedicada a los héroes de la modernidad como De Chirico y Lyonel Feiniger; otra a los maestros de la modernidad, como Max Beckmann o Marc Chagall; una sala dedicada al expresionismo alemán, al cubismo y al arte abstracto y otra a la arquitectura moderna internacional, especialmente la Bauhaus. Era, pues, una exposición de un marcado carácter historicista, un hecho que no se repetiría en la siguiente

como su nombre indica en Kassel, Alemania cada cuatro o cinco años, se convirtió, en su quinta edición de 1972, en la culminación de la producción y recepción del arte conceptual en Europa<sup>578</sup>.

Su organizador, el comisario suizo Harald Szeemann, fue también el artífice de la célebre exposición *When Attitudes Become Form*, que tuvo lugar en la Kunsthalle de Berna en 1969 y que se considera el origen de esa recepción.

Algunos artistas europeos que no habían formado parte de esta primera exposición de Berna, como Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Bernd y Hilla Becher, Art & Language entre otros, sí participaron en la Documenta 5, convirtiéndose en figuras de referencia del arte conceptual y de lo que se daría en llamar crítica institucional.

Allí se presentaron todo tipo de propuestas de procedencias diversas, desde performance, happenings, arte minimal, las primeras experimentaciones con el vídeo, el land art y, por supuesto, había una sección dedicada al cine experimental, confirmando su inclusión de pleno derecho en el mundo del arte. Presentado en el *Kino Royal* como parte de la Documenta, el programa incluía siete secciones dedicadas al «Nuevo cine americano», con filmes de Barry Gearson, Larry Tottheim, Andrew Noren, Paul Sharits, Joyce Wieland, Stan Brackhage, Michael Snow, David Rimmer, George Landow, Ken Jacobs, Tony Conrad, Hollis Frampton; tres secciones consagradas al «Nuevo cine europeo», con películas de Werner Nekes y Dore O., Klaus Wyborny, B & W Hein; una sección dedicada a Russ Mayer; otra al «Cine erótico» con filmes de Steve

---

edición de 1959. Muchos interpretaron que se estaba utilizando a la ciudad fronteriza de Kassel y la Documenta como límite cultural frente al bloque soviético, ya que esa primera edición se planteó como la «apoteosis de la abstracción como arte del Oeste libre en el clima de la guerra fría». Walter Grasskamp, “Modell Documenta oder wie Kunstgeschichte gemacht wird”, *Kunstforum International*, No. 46, Marzo 1982, citado en Santiago Restoy, *Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales*, tesis doctoral, Murcia, Facultad de Letras, 1999, pp. 266-8.

<sup>578</sup> A diferencia de la Bienal de Venecia, cuyo núcleo principal son las representaciones nacionales -que es lo que realmente la caracteriza- atendiendo a las cuales cada país manda aquello que considera más representativo de su producción artística, la Documenta, sin embargo, parte de uno o varios comisarios independientes, que estudian el panorama artístico internacional y seleccionan aquello que consideran más interesante o representativo del momento.

Swoskin e Irm y Ed Sommer; dos secciones de «Szialistischer Realismus» con filmes de China; una proyección adicional de cine político y, por último, una sección de «Trivialpornographie».

Entre algunas de las obra que allí se proyectaron se encontraban, *TOUCHING*, de Paul Sharits de 1968, *Flaming Creatures*, obra de 1963 de Jack Smith, *The Empire State Building is a star* de Warhol, *Remedial Reading Comprehension* de George Landow, *Scenes from under childhood*, de 1966 de Stan Brakhage, *Spacecut* de Werner Nekes y la obra de Snow “←→”, también titulada *Back and Forth* (1968-69).

El catálogo<sup>579</sup>, diseñado por Ed Ruscha como si de un fichero o un manual de instrucciones se tratara, contiene un ensayo filosófico-crítico sobre el estatus de mercancía de la obra de arte, escrito por el filósofo marxista alemán, Hans Heinz Holz. También se incluye en el catálogo el texto, “The Artist Reserved Rights Agreement” (Contrato de derechos de los artistas), concebido por el marchante neoyorquino Seth Siegelau y el abogado Robert Projansky, y publicado originalmente en 1971 en *Studio Internacional*<sup>580</sup>. El «contrato permitía a los artistas tomar parte en decisiones que tuvieran que ver con sus obras una vez vendidas (inclusión en exposiciones y reproducciones en catálogos y libros) y obligaba también a los coleccionistas a ofrecer al artista una razonable aunque mínima participación en la creciente revalorización de sus obras. Ésta era evidentemente una disposición a la que se resistió la mayoría de los coleccionistas, tanto que se abstuvieron de comprar obras de cualquier artista que hubiera firmado el contrato, con lo cual disuadieron a otros artistas de comprometerse en el proyecto»<sup>581</sup>.

De hecho la popularidad de la Documenta 5 se debe, en parte, a que se considera uno de los primeros ejemplos de lo que se conoce como exposiciones-espectáculo, al mostrar una variedad expansiva de materiales, temas, técnicas, intereses, y tratar de tender puentes entre el mundo del arte, y un ámbito cultural más amplio e

---

<sup>579</sup> Harald Szeemann (ed.), *Documenta V: Befragung der Realität –Bildwelten Heute*, Kassel, Bertelsmann Verlag/Documenta, 1972.

<sup>580</sup> Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 554.

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 554.

indefinido, en el que se incluye la ciencia, la política y las realidades sociales. Rodeada por la polémica desde antes incluso de su inauguración, algunos artistas se negaron a participar y junto a otros que sí lo hicieron, expresaron su malestar ante lo que consideraban una manipulación política e ideológica por parte del comisario y su grupo organizador, al mismo tiempo que reivindicaban su derecho a controlar el modo en que su trabajo debía ser expuesto. Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Sol Lewitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra y Robert Smithson conjuntamente, presentaron un escrito publicado en *Artforum* (Junio 1972) condenando la exhibición.

The undersigned affirm the following points, prompted primarily in response to Documenta V, but pertaining to all exhibition conditions.

- (1) It is the right of an artist to determine whether his art will be exhibited. It is the right of an artist to determine what and where he exhibits.
- (2) A work of art should not be exhibited in a classification without the artist's consent.
- (3) An artist must have the right to do what he wants without censorship in the space allotted in the catalogue.
- (4) A complete, itemized budget of all institutional exhibitions –including allocations to participants, transportation, curatorial fees, etc.- should be made public immediately after the exhibition.<sup>582</sup>

Haacke, LeWitt, Le Va, Rockburn y Serra permitieron, sin embargo, que sus trabajos se expusieran en la Documenta, mientras que Smithson contribuyó simplemente al catálogo con una nota de protesta. Un análisis acerca del museo y la exhibición como medio a través del cual se otorga un mayor poder a los representantes del mundo del arte en detrimento de la autoridad del propio artista. De hecho, en la nota, comienza afirmando: «Cultural confinement takes place when a curator imposes his own limits on an art exhibition,

---

<sup>582</sup> Carl Andre, Hans Haacke, Donald Juud, Sol LeWitt, Barry Le Va, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra y Robert Smithson, *Artforum*, Vol. 10, No. 10, June 1972.

rather than asking an artist to set his limits»<sup>583</sup>. Smithson advierte, pues, sobre esta suerte de confinamiento cultural que convierte el arte en un decorado inmóvil. No obstante, Andre, Judd, Morris y Sandback abandonaron conjuntamente la exhibición.

Una carta adicional de Morris aparecería publicada, a página completa, en *Flash Art* (Mayo-Junio de 1972) adjuntando en ella el escrito anteriormente publicado en *Artforum*.

Regarding Documenta V, I submit the following:

I do not wish to have my work used to illustrate misguided sociological principles or outmoded art historical categories. I do not wish to participate in international exhibitions which do not consult with me as to what work I might want to show but instead dictate to me what will be shown. I do not wish to be associated with an exhibition which refuses to communicate with me after I have indicated my desire to present work other than that which has been designated. Finally, I condemn the showing of work of mine which has been borrowed from collectors without my having been advised.<sup>584</sup>

Pero no serán las suyas las únicas voces críticas que se alcen en la Documenta. Desde un enfoque diferente, mucho más irónico, Marcel Broodthaers, que participaba en la muestra precisamente con su museo ficticio, *Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section Publicité*, en la Neue Galerie de Kassel y la *Section d'Art Moderne*, como contribución a la sección "Mythologies Personnelles", organizada por Szeemann y que a finales de agosto Broodthaers transformaría en el *Musée d'Art Ancien Département des Aigles, Galerie du XX<sup>e</sup> siècle*, escribe lo siguiente:

La presentación de una exposición depende de la opinión que el que expone oficialmente tenga del arte. La presentación oficial adopta las normas «modernizadas» de todo instituto de exposición. Es decir, que un modo de exposición, siempre jerárquico, constituye junto con las

---

<sup>583</sup> Robert Smithson, "Kulturbeschränkung", en *Documenta 5*, citado en Gabriele Mackert, "At Home in Contradictions. Harald Szeemann's Documenta", *Archive in motion. 50 Jahre/years documenta 1955-2005*, Kunsthalle Fridericianum Kassel, 2005. p. 258.

<sup>584</sup> Robert Morris, "Regarding Documenta V", *Flash Art*, May-June, 1972.

instituciones expositoras (museos) y las restantes instituciones (hospitales, prisiones, etc.) la sociedad oficial. De ahí que cualquier trabajo relativo a una exposición se emprenda, en la mayoría de los casos, sobre la base de un compromiso (ejemplo; La Documenta 5 y H. Szeemann). Constatamos entonces que la puesta en escena de los objetos y de las imágenes rara vez resulta adecuada y que, por el contrario, en toda exposición existe una tendencia a la manipulación.<sup>585</sup>

En términos semejantes se pronuncia Daniel Buren al definir la Documenta como una exhibición en la que la obra parece la propia exhibición. «More and more, exhibitions are ceasing to be exhibitions of artworks and exhibiting themselves as an artwork instead»<sup>586</sup>. Buren concluye su argumentación afirmando que el refugio del arte se convierte, a su vez, en su propia tumba, lo cual lo sitúa muy próximo al enfoque de Smithson. En este sentido, la atención pública se dirige por completo hacia el debate sobre la concepción y el estatus de la propia exhibición y el papel que en ella juegan los agentes del mundo del arte.

Asimismo Szeemann marcaría un punto de inflexión en la consideración del papel del comisario al adquirir un protagonismo indiscutible, ya no como mediador o como agente que selecciona a los artistas y sus obras, sino como «auteur» que crea su propio discurso y concibe la exhibición como su obra. De manera que se convierte en «alguien cuya imaginación ostenta por derecho propio un papel artísticamente activo: un espíritu emprendedor que crea discursos con las exposiciones y busca mejorar la conciencia cultural general»<sup>587</sup>, pasando a redefinir el modo en que se muestra el arte.

Atendiendo a este hecho significativo, se ha llegado a afirmar que ya no es posible hacer arte como tal sino que el único gesto artístico

---

<sup>585</sup> Marcel Broodthaers, “El grado cero”, *Marcel Broodthaers*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992, p. 231. Publicado originalmente en, “Der Nullpunkt”, *Heute Kunst*, Milán, No 1, (abril 1973), pp. 20-23.

<sup>586</sup> Daniel Buren, “Ausstellung einer Ausstellung”, en *Documenta 5*, citado en Gabriele Marckert, *op. cit.*, p. 259.

<sup>587</sup> Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 175.

posible es el curatorial. De acuerdo con esta visión, no habría tal cosa como creación, sino simplemente recontextualizaciones<sup>588</sup>.

No obstante, Szeemann será recordado como el primer comisario independiente<sup>589</sup> y el instigador del debate sobre el diseño de exposiciones y sus agentes, en parte por su audacia al poner en evidencia, o bien al señalar –en ocasiones a la luz de los escándalos– los mecanismos de renegociación del propio sistema. La noción de que el arte meramente ilustra la idea del comisario es, de hecho, una de las acusaciones más relevantes e insistentes que surgen en el debate que rodea la producción de exposiciones denominadas de «tesis».

Su interpretación crítica y abierta, aunque también ambigua, del papel que juega la institución en la determinación del significado de la obra de arte, da un giro radical al enfoque tradicional de presentación de trabajos artísticos. Puesto que su deseo es eliminar la aproximación a las obras ordenadas como si de un museo histórico o un catálogo se tratara, relleno de salas con ellas, el resultado se asemeja más a un espacio de contradicciones visibles conectado con el mundo exterior.

d5 would be a truly avant-garde exhibition if it distanced itself from the usual business of mounting exhibitions rather than once again confirming the status quo as the largest collection of contemporary material from the realm of the visual arts<sup>590</sup>.

Cuestiones como qué criterios deben ser satisfechos en orden a que algo sea considerado un trabajo artístico o un objeto estético o de qué manera especial el arte interpreta el mundo, son algunos de los planteamientos que se expusieron abiertamente en el marco de la documenta, sometiéndolos incluso a votación. De manera que «Questioning Reality: Image Worlds Today» fue el lema de la

---

<sup>588</sup> Gabriele Mackert, “At Home in Contradictions. Harald Szeemann’s Documenta”, *Archive in motion. 50 Jahre/years documenta 1955-2005*, Kunsthalle Fridericianum Kassel, 2005. p. 253.

<sup>589</sup> Debora J. Meijers, “The Museum and the ‘ahistorical’ exhibition”, en R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne (ed.), *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge, 1996, p. 7.

<sup>590</sup> Harald Szeemann, “Zur Situation im Herbst 1970”, citado en Gabriele Mackert, *op. cit.*, p. 253.

exhibición, centrada en el debate alrededor de la definición del arte y su más que discutida autonomía.

Sin duda, la Documenta de Szeemann no hacía más que recoger en su propio seno todas las contradicciones del momento, integrando hábilmente la crítica de las instituciones, su análisis y su afirmación al mismo tiempo. Asimismo venía a confirmar lo que a principios de los setenta era ya una realidad evidente, y es que no había un estilo dominante, sino más bien un amplio espectro de posiciones de todo tipo, una pluralidad de propuestas difícilmente definibles bajo una concepción normativa del arte.

Snow participa también en la Documenta 6 de 1977 titulada “The status and location of art in a media society”, con su obra *Notes for Rameau’s Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*. Documenta que se centra en analizar el desarrollo artístico de los años setenta y el estatus y la localización del arte dentro de una sociedad de los medios de comunicación de masas. Aunque mucho menos determinante y a la sombra de la Documenta 5, lo que esta edición vino a remarcar es que los mass media eran ya los actuales creadores de realidad y que su presencia y actividad determinaba por completo a las prácticas artísticas.

Cabría añadir, pues, que la Documenta cumple así, como lo hacen otras citas ineludibles como la Bienal de Venecia, con el papel de espacio de exhibición a partir del cual se define el área de competencia artística de la temporada, convirtiéndose, de ese modo, en uno de los nuevos «santuarios de peregrinación»<sup>591</sup>.

### 3.5.1 *¿Cine de exposición? La Documenta y el cine experimental. Una relación no tan feliz*

Dentro del debate sobre la consideración del cine como un medio artístico, la *Documenta* refleja, en cierto modo, desde sus inicios, tanto el estado de la discusión en cada momento concreto, como, al mismo tiempo, sirve de ámbito de reflexión y configuración del

---

<sup>591</sup> Walter Benjamin, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 2001.

lugar que podría llegar a ocupar en la práctica artística. En este sentido se debe entender esta relación, más bien, como una posición distintiva de intromisión del cine en el contexto de las artes plásticas, por lo menos desde las vanguardias de los años veinte hasta el filme estructural de los setenta.

Le sigue, además, en el marco de la Documenta, su escasa presencia durante los años ochenta y el interés renovado que la relación entre cine y arte, experimenta a mediados de los noventa, culminando en una exploración intensiva de posiciones y artistas individuales hasta llegar a nuestros días, en los que ya es difícil no ver en una exhibición internacional de estas características, algún tipo de propuesta multimedia o fílmica. La primera fase hasta los años setenta tiene que ver, por tanto, con una concepción del arte que no se corresponde todavía con la extensión actual del mismo.

Desde sus inicios, la documenta incluye la práctica fílmica, de una manera más o menos integradora, aunque el punto de inflexión lo marca la documenta 6, que aborda de forma intensiva la imagen en movimiento de los mass media. Entender completamente esta preocupación requiere una mirada de soslayo a exhibiciones previas, particularmente a la documenta 5, como hemos visto.

Incluso la primera documenta, que a menudo se interpreta como una retrospectiva dedicada, ante todo, a rehabilitar las vanguardias clásicas y el arte abstracto, trata de integrar el cine en su sistema visual. Aunque no responde tanto a una apreciación ampliada del concepto de arte por parte de Bode, como a una definición estricta y estrecha de Haftmann, que creía que el filme jugaba un papel significativo<sup>592</sup> como medio autónomo. No obstante, además de películas sobre artistas, cine de autor y obras de animación francesa, canadiense y americana, se exhibieron también clásicos que habían sido prohibidos durante la contienda. Las películas se presentaron dentro de una programación titulada “Documenting Forty Years of Film”<sup>593</sup>. Asimismo en la documenta se mostraron obras dirigidas por Carl Theodor Dreyer, Sergei Eisenstein, Walter Ruttmann, Vsevolod Pudovkin y Jean Renoir, entre otros. Un acontecimiento

---

<sup>592</sup> Ulrich Wegenast, “Attraction and Repulsion. Film at the Documenta”, *Archive in motion. 50 Jahre/years documenta 1955-2005*, Kunsthalle Fridericianum Kassel, 2005. p. 95.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 95.

que se interpretaría, tanto por una parte de la crítica como del público, como la secuela de la exhibición de 1929 *Film und Foto*, celebrada en Stuttgart y considerada la primera gran muestra de fotografía y cine europeo y americano, que había servido de escaparate a lo que se llamó Nueva Visión.

Sin embargo, a pesar de su presencia en la documenta, la programación no obtuvo ni siquiera una mención en el catálogo oficial, lo cual demuestra su papel de elemento contextualizador y subsidiario, al margen del arte abstracto y vanguardista que allí se mostraba. Las aspiraciones de presentar el cine como un elemento integral de las artes fueron abandonadas en las siguientes ediciones hasta la Documenta 5 de Harald Szeemann. En ella tanto el cine hecho por artistas como el cine experimental, se integran en el debate sobre el arte como proceso y, consecuentemente, en el contexto de la performance y el arte de acción.

En colaboración con Sigurd Hermes, Szeemann organiza un festival en el que se expone, por un lado, el «Nuevo cine americano» con obras de Stan Brakhage, Tony Conrad, Hollis Frampton, Paul Sharits, Michael Snow, y por otro, una serie de películas integradas bajo el título «Nuevo cine europeo», que comprende trabajos de Werner Nekes y Dore O., Klaus Wyborny y W+b Hein. Como hemos visto anteriormente la programación adicional incluía todo tipo de propuestas, puesto que el programa trataba de reflejar, de un modo ambicioso, todo un campo de posibilidades que el medio fílmico permitía.

De hecho, la propuesta inicial, que solo se pudo llevar a cabo parcialmente, constaba de secciones jerárquicamente estructuradas en categorías tales como, «Reality of Representation», con cine realista-socialista, cine de propaganda política, cine promocional, filmes de animación abstracta y películas caseras; otra categoría era «Reality of the Represented» que incluía *conétracts*, *cinegiornali*, noticiarios semanales, cine alternativo Latinoamericano y filmes pornográficos; una sección titulada «Identity of Representation and the Represented» con películas hechas por niños, obras de pacientes psicopáticos, filmes en tiempo real; y la «Non-Identity of Representation and the Represented», sobre cine surrealista, proyecciones multimedia, además de filmes micro y macroscópico. También se incluyó una sección de «Socialist Realism» con obras procedentes de China, una retrospectiva de Russ Meyer, un

programa titulado «Political Film Work», y una categoría más, denominada «Image World of Soft Pornography». En este sentido, el programa trataba de definir y analizar el cine y la producción de imágenes en general, no tanto en términos del lugar que ocupa en la institución artística sino más bien su papel como medio de comunicación de masas y de propaganda.

Mientras esta programación se presentaba como una especie de festival de cine dentro de la propia Documenta, manteniendo, no obstante, las convenciones propias del ámbito cinematográfico –la sala de cine, la proyección a oscuras, el espectador sentado en su butaca, etc-, por otro lado, toda una serie de trabajos que incluían la imagen en movimiento, como eran las obras de Vito Acconci, Joseph Beuys, Gilbert & George, Rebecca Horn, Bruce Nauman, y Klaus Rinke eran presentados en el espacio propiamente expositivo como ámbitos independientes de los anteriormente mencionados.

En cierto modo, Manfred Schneckenburger en la Documenta 6, hizo suyos aspectos que en la documenta 5 se habían desarrollado sólo parcialmente. La propia concepción de la documenta 6, a menudo apodada la «media documenta», ponía de manifiesto el interés en los diversos medios audiovisuales clasificados en secciones como «Video Art», «Experimental Film» y «Cinema de 1970s». La sección de video art fue supervisada por Wulf Herzogenrath, la de «Cinema of the 1970s» por Peter W. Jansen y Ulrich Gregor, y la de «Experimental Film» por Birgit Hein, quien junto con su marido Wilhelm, había formado parte del programa de la documenta 5. La subdivisión de las diversas secciones significó una doble demarcación que en los años siguientes se establecería firmemente en el panorama internacional, manteniéndose hasta mediados de los noventa. Una de las líneas de demarcación establecía una distinción, bastante arbitraria, entre «Cinema of the 1970s, con películas independientes y de culto, principalmente y «Experimental Film», que incluía, básicamente, filmes estructurales. En esencia, esta subdivisión de las obras en, por un lado, un conjunto de películas políticamente comprometidas, parcialmente narrativas y pseudo-documentales, y, por otro, en filmes puramente formales, resultaba básicamente de la aplicación del análisis formulado por Peter Wollem en su célebre ensayo “The Two Avant-Gardes”<sup>594</sup>. Según

---

<sup>594</sup> Peter Wollen, “The Two Avant-Gardes”, en Tanya Leighton (ed.), *Art and the Moving Image*, London, Tate, Afterall, 2008, pp. 172-181.

esta versión de Wollem, la historia del cine de vanguardia se habría desarrollado de forma dispar en Europa dando como resultado dos tendencias distintas. La primera era identificada, sin excesivo rigor, con el movimiento Co-op. La segunda incluía a creadores como Godard, Straub y Huillet, Hanoun, Jancson. Naturalmente podía haber puntos de contacto entre ambos grupos y características comunes, pero también diferían profundamente en muchos aspectos; asunciones estéticas, marco institucional, tipo de soporte de financiación, el tipo de respaldo crítico, su origen cultural e histórico. Según esta visión expuesta por Wollen, cada una de estas propuestas, desde su posición extrema, tendería a negar a la otra el estatus de vanguardia reivindicándolo para sí misma<sup>595</sup>.

---

<sup>595</sup> En este influyente ensayo publicado por primera vez en 1975 en *Studio International*, Wollen distingue entre una corriente política de la vanguardia fílmica y una corriente formalista sujeta a los postulados greenbergianos de depuración del medio. La primera corriente se fundamenta, según su versión, en el cine soviético de Sergei Eisenstein y Dziga Vertov y regresa en los años sesenta con el trabajo de realizadores como Godard. Para Wollen, esta vanguardia política no se compromete tanto con la presentación de una visión del mundo alternativa sino, más bien, con el desarrollo de unas políticas del significante que subvierten la mediación del significado. Wollen identifica en películas como *Le gai savoir* (1968) de Godard, una contra-estrategia semiótica que somete el proceso ideológico de significación a un proceso analítico de deconstrucción y recombinación. Este modelo confía particularmente en la noción de intertextualidad de Julia Kristeva, enfatizando el dualismo entre el *texto* y lo *visual*, para privilegiar el primer término. El «lenguaje» del cine, argumenta, constituye el frente a partir del cual el orden simbólico del capitalismo podía ser contestado, mientras que un cine puramente «óptico» o formalista seguiría enredado en el reino de lo imaginario. De este modo, Wollen asimila la asociación del cine de vanguardia formalista con el esencialismo de la pintura moderna, para, en última instancia, desembocar en una posición de total autorreferencialidad o tautológica, *film as film*. En el texto también atiende, aunque brevemente, al marco institucional y económico en el que los realizadores producen y distribuyen su trabajo. Wollen señala que la vanguardia política es más dependiente de las instituciones comerciales existentes y de una forma colectiva de producción, lo cual es interpretado como parte de su fortaleza y resistencia y no como forma de cooptación, como podía ser visto desde el posicionamiento formalista. La estrategia implica que la institución necesita ser subvertida, o bien derrotada, en su propio terreno, desde dentro de la institución, mientras que lo que él llama vanguardia formalista, interpreta cualquier interacción con el sistema comercial como una asimilación por la propia institución y una forma de derrota. Por lo tanto, esta vanguardia formalista organiza sus propios mecanismos de distribución y producción, festivales, cooperativas, remarcando su oposición al cine comercial. En resumen, Wollen señala un desarrollo desigual entre ambos modelos de vanguardia, separados

De hecho, se había pensado en organizar un programa integrado de películas experimentales y narrativas o políticamente comprometidas, pero Schneckenburger veía problemas en las diferentes formas de recepción y exposición de las diversas propuestas, en especial del cine experimental, con lo cual se propuso montar la sección independiente de «Experimental Film» en el ático del Museum Fridericianum, junto con las instalaciones de vídeo. Por esta razón, al final, la documenta ofreció dos secciones: «Cinema of the 1970s» con trabajos de, entre otros, Chantal Ackermann, Rainer Werner Fassbinder, Jean Luc Godard, Alexander Kluge, Pier Paolo Pasolini, Yvonne Rainer, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, y Win Wenders, pero también trabajos seminales de la historia del cine como *The Cameraman* de Buster Keaton de 1928 y *Un perro andaluz* de Luis Buñuel de 1928, *The Man with a Camera* de Dziga Vertov (1928). Al mismo tiempo las películas independientes se estructuraron en cuatro bloques temáticos, «Film Reflecting Film», «Film and Other Media», «Questioning of Reality», y «Development of the Basic Catalogue of Filmic Language»<sup>596</sup>.

Los títulos ponen de manifiesto la vaguedad implícita a la hora de definir las secciones tanto de cine experimental como las del cine de los setenta, confirmando finalmente la división propuesta por Wollem. De hecho, algunas contribuciones que formaban parte de la sección de «Cinema of the 1970s» bien podía haber estado en la sección de «Experimental Film», como por ejemplo, *T-WO-MEN* de Werner Nekev (1972) y *La Region Central* de Michel Snow.

---

tanto a nivel de producción y recepción, como ideológico e institucional. Su conclusión es que sería deseable una convergencia entre ambos modelos, aunque a su modo de ver, tal evento es ampliamente improbable. Sin embargo, para Eric de Bruyn, esto era ya una realidad en 1975, en un ámbito que tanto para Wollen como para algunos realizadores experimentales, como Le Grice, despertaba suspicacias, como es el ámbito artístico, los museos y galerías de arte. Eric de Bruyn pone como ejemplo de estrategias compartidas sin que sus obras lleguen a ser filmes propiamente dichos, los trabajos de Dan Graham y Bochner. *Cfr.* Eric de Bruyn, “The Expanded Field of Cinema, or Exercise on the Perimeter of a Square”, en Michalka, Matthias, *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (ed.), *X-Screen. Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004, pp. 155-7.

<sup>596</sup> Ulrich Wegenast, “Attraction and Repulsion. Film at the Documenta”, *op. cit.*, p. 98.

No obstante, tanto Snow con su *Notes for Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, como Ken Jacobs con *The Apparition Theatre of New York: Slow is beauty-Rodin*, un teatro de sombras tridimensional, estaban representados también en la sección de cine experimental, lo cual demuestra la vaguedad de los criterios de clasificación.

Ciertamente, los procesos de categorización y clasificación implican duras batallas de posicionamiento que tienen consecuencias *a posteriori*, al condicionar, en ocasiones, las fertilizaciones entre diversos ámbitos. En este caso, la subdivisión establecida implicaba el mantenimiento de las convenciones propias de la recepción cinematográfica, frente al film experimental que migró hacia el espacio abierto e iluminado del cubo blanco de la sala de exposiciones.

De hecho, algunos de los trabajos seleccionados por Birgit Hein eran multi-proyecciones y proyectos de cine expandido que luchaban por superar la fijación en la gran pantalla. Obras como *7360 Sakiyaki* de Tony Conrad, mostraban cierta afinidad con las propuestas de *Fluxus*, (Benni Efrat, William Raban, Malcolm Le Grice). Si se consideran las instalaciones de obras como *Epileptic Seizure Comparison* de Paul Sharits o los trabajos de Anthony McCall, la relación próxima a las instalaciones de vídeo es muy clara, a pesar de que la propia Hein expresaría que: «Compared to video, it is difficult to integrate film into an exhibition, which is predicated upon the permanent presence of the objects»<sup>597</sup>.

En este punto nos enfrentamos con la segunda gran línea de demarcación de la documenta 6, la que distingue entre vídeo arte y cine experimental. Puesto que aunque los primeros planteamientos de Hein proponían cuestiones sobre la relación entre vídeo arte y cine experimental, el catálogo de la documenta no hacía referencia a nada de esto. Herzogenrath menciona de pasada el cine en su ensayo de la documenta “Television and Video –The Two Sides of a New Artistic Medium”, pero ante todo para distinguir el vídeo como un medio completamente nuevo. Es evidente que las diferencias entre ambos medios específicos existen, pero es sorprendente lo poco que se han desarrollado las conexiones entre estas dos formas basadas en el tiempo.

---

<sup>597</sup> Ulrich Wegenast, “Attraction and Repulsion. Film at the Documenta”, *op. cit.*, p. 99.

De forma similar, la exhibición de 1977 *Film as Film*<sup>598</sup>, concebida conjuntamente por Birgit Hein y Wulf Herzogenrath, desarrollaría poco la convergencia entre ambos medios.

Después del 77, el cine experimental desapareció durante los siguientes veinte años del programa oficial de la Documenta. Aunque Rudi Fuchs abrió la documenta 7 con *Parsifal* de Hans Jürgen Syberberg y hubo algunas incorporaciones marginales posteriores, no se puede hablar hasta la Documenta 10 de 1997, comisariada por Catherine David, del cine como un componente natural más de la exhibición.

Aliados con el cada vez mayor dominio de los medios audiovisuales dentro del ámbito del arte, los problemas y desafíos, todavía impensables en la documenta 5 y 6, comenzaron a emerger de forma irremediable. Desafíos relacionados con cuestiones ya no solo de presentación y recepción, sino también de gestión y archivo de toda esa amalgama de medios y materiales que conforman nuestra realidad artística.

La Documenta revela, por tanto, parte de un proceso de atracción y repulsión entre el cine y el arte<sup>599</sup> formado por anacronismos, problemas de compatibilidad y conflictos de intereses artísticos y económicos, al tiempo que muestra la modulación y extensión del concepto de arte y el proceso de redefinición permanente de su ámbito de actuación.

---

<sup>598</sup> La exposición *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910-75*, celebrada en Londres en la Hayward Gallery, se concibe como una muestra de integración del cine experimental dentro del contexto artístico y como un intento de proporcionar una visión general y comprensible de estas propuestas «formalistas».

<sup>599</sup> Ulrich Wegenast, “Attraction and Repulsion. Film at the Documenta”, *op. cit.*, p. 99.



## 4. EL LEGADO DE DUCHAMP

Saquean del local de Duchamp y le cambian los envoltorios.  
Pablo Picasso<sup>600</sup>

Método  
Duchamp

Poco importa que se trate de un urinario firmado “R. Mutt” (1917) o de un objeto encontrado, cualquier objeto puede elevarse al rango de obra de arte. El artista define este objeto de tal manera que su porvenir sólo depende del museo. Desde Duchamp, el artista es el autor de una definición.

Al principio la iniciativa de Duchamp apuntaba a desestabilizar el poder de jurados y escuelas, hoy – convertida en sombra de sí misma- domina todo un sector del arte contemporáneo, sostenida por coleccionistas y marchantes: aquí ambos aspectos se iluminan.

Para mostrar que esta iniciativa sigue estando viva recordamos que en un pasado muy reciente algunos artistas han aplicado la definición de lo que es arte a la propia definición –al lenguaje de la definición- y así han hecho surgir toda una Infra-literatura.

Marcel Broodthaers<sup>601</sup>

Influye en todo el mundo y en nadie.

Bruce Nauman<sup>602</sup>

Y entonces está ese hombre que en sí es un movimiento, Marcel Duchamp... una tendencia para cada persona y abierta a todo el mundo.

Willem de Kooning<sup>603</sup>

---

<sup>600</sup> Hélène Parmelin, *El Picasso desconocido. Un hombre de cien mil rasgos*, Barcelona, Planeta, 1981, en Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008, p. 11.

<sup>601</sup> Marcel Broodthaers, “Methode”, en *Marcel Broodthaers*, cat. exp. Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992.

<sup>602</sup> Bruce Nauman, Willoughby Sharp, “Entrevista con Bruce Nauman”, *Arts Magazine*, Marzo 1970, pp. 24-7, citado en R. Armstrong y R. Marshall, (eds.), *Entre la geometría y el gesto. Escultura Norteamericana 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 105-110.



27. Marcel Duchamp. Fotografía de Ugo Mulas, *Curtain*, 1965

---

<sup>603</sup> Willem de Kooning, "What Abstract Art Means to me", (1951), citado en *Bruce Nauman*, cat. exp. Madrid, MNCARS, 1993, p. 69.

Este capítulo no pretende ser un estudio detallado de la obra de Marcel Duchamp, para ello existe una amplia bibliografía que se puede consultar en cualquier manual de arte contemporáneo. Lo que nos interesa aquí es tomar en consideración las interpretaciones, reapropiaciones y relecturas que sobre su obra hicieron los artistas de esta generación.

Las referencias a Duchamp por parte de teóricos, artistas, críticos, han sido continuas y han dominado el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX convirtiéndolo en el acontecimiento artístico más genuino y definitorio del momento. Su obra y su actitud resultaron reveladoras para los artistas más jóvenes que vieron que existía una forma de producir arte que nada tenía que ver con aquella prolongación de las vanguardias que era el expresionismo abstracto.

Como ya hemos visto, durante estos años se produjo un nuevo ordenamiento del arte que no respondía fácilmente a la lectura historicista del progreso que los formalistas como Greenberg habían defendido.

Quizás no he insistido lo suficiente en que el arte moderno nunca ha supuesto –ni lo supone ahora- algo parecido a una ruptura con el pasado. Puede haber significado un ocaso, una paulatina decadencia de la tradición, pero también ha representado un avance, un progreso de esta tradición. El arte moderno reanuda el pasado sin lagunas ni rupturas, Donde quiera que pueda llegar, siempre será entendido en términos de tradición<sup>604</sup>.

El propio Duchamp cuestiona esta idea que otorga una lógica histórica a acciones que, en el caso concreto de su obra, considera que sólo están unidas por el hecho de que fueron concebidas por la misma persona.

Aunque desde el punto de vista estrictamente cronológico yo soy el mismo individuo que el pintor de esas pinturas, el fluir lineal del tiempo [1912-1952] no es una justificación de la identidad del M. D. de 1912 con el M. D. de 1952. Al contrario, creo que hay una disociación contante, siempre

---

<sup>604</sup> Clement Greenberg, *La pintura moderna*, Madrid, Siruela, 2006, p. 119.

que esta disociación no se vea impedida por consideraciones y aceptaciones superficiales del principio de identidad<sup>605</sup>.

En respuesta a un cuestionario que el escritor surrealista Marcel Jean le envía para preparar una *Historia de la pintura surrealista*, que aparecería en 1959, Duchamp vuelve a redundar sobre esta idea. «Es curioso comprobar hasta qué punto es frágil la memoria, aun para las épocas importantes de la vida. Por otra parte, eso es lo que explica la feliz fantasía de la historia»<sup>606</sup>.

Las interpretaciones y lecturas críticas que cada cual ha hecho de este legado son muchas y variadas, hasta convertirlo en sombra de sí mismo, como diría Broodthaers. Aunque, lo cierto es que cada vez que un artista, o una generación de artistas remite a un autor, en este caso Duchamp, lo que sucede en el terreno artístico es una reorganización. «Las artes son juegos de posición, y cada vez que un artista es influido, vuelve a escribir un poco su historia del arte»<sup>607</sup>. Cada uno de los jóvenes artistas que hacía referencia a su trabajo se centraba en uno u otro aspecto de la obra de Duchamp, no siempre en el mismo, de manera que, hicieron de Duchamp un hecho histórico mucho más amplio y central en 1963 de lo que había sido en 1912. Por otra parte, como indica Baxandall, estas referencias condicionan para siempre la forma en que vemos a un autor<sup>608</sup>. Ahora bien, no veo a Duchamp suscribiendo la profecía

---

<sup>605</sup> Carta de M. D. a Helen Freeman del 12 de febrero de 1952, en *Affectionately, Marcel*, Ghent-Amsterdam, Ludion Press, 2000, p. 308, citado en Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, Buena Aires, Libros del Zorzal, 2008, p. 408.

<sup>606</sup> Carta de M. D. a Marcel Jean del 15 de marzo de 1952, citado en Bernard Mercadé, *op. cit.*, p. 408.

<sup>607</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989, pp. 76-7. Baxandall está totalmente en contra de la noción de «influencia» artística desarrollada por la crítica de arte, pues lo considera un «obstinado prejuicio gramatical acerca de quién es el agente y quién el paciente».

<sup>608</sup> «Soy un gran enemigo de la escritura crítica, pues lo único que veo en esas interpretaciones y esas comparaciones con Kafka y otros es la oportunidad para abrir una canilla de palabras que en conjunto son de Carrouges, o a veces su traducción muy libre, para explicar una idea Carrouges. Evidentemente, una obra de arte o literaria, en el ámbito público, es a la fuerza el tema o la víctima de dichas transformaciones, y esto va mucho más allá del caso particular Carrouges. Cada 50 años, El Greco es revisado y adaptado al gusto del momento, poniéndole algo o quitándoselo. Lo mismo ocurre para todas las obras que subsisten. Y esto

que había formulado Schoenberg en 1909, según la cual: «La segunda mitad de este siglo arruinará, al sobrevalorarme, todo lo bueno de mí que la primera mitad, al infravalorarme, ha dejado intacto»<sup>609</sup>. Más bien asumía la inevitabilidad de este proceso con distancia y mucha ironía, consciente del «peligro de asomar la nariz»<sup>610</sup>. Así lo expresa en una entrevista concedida a la revista *Show*, en 1963 con motivo de la exposición que conmemoraba el 50º aniversario del *Armory Show*.

Hace diez años, yo era conocido como alguien que no había hecho nada desde hacía tiempo, un “*has-been*”... Luego vinieron el expresionismo abstracto, el pop art, y volvieron a interesarse por mis viejas posturas. Por ejemplo, cuando me fui de mi antiguo taller de 14<sup>th</sup> Street, vendí la nevera a Tinguely. Era una buena nevera. ¿Qué hizo Tinguely? Le instaló un sistema sonoro y la presentó en la exposición de los Nuevos Realistas en lo de Sydney Janis. Este es el efecto de los viejos *ready-mades* en la generación joven. Me quieren porque doy una *razón de ser* a sus propias eyaculaciones<sup>611</sup>.

Con el tiempo y a medida que se multiplican los trabajos e interpretaciones sobre su obra, Duchamp adopta una actitud de mayor desapego con la que evita corregir o rechazar ninguno de estos comentarios, respetando, de ese modo, la libertad del espectador o comentarista, sin que ello signifique estar de acuerdo. Es más, siempre da su consentimiento, bien sea para promocionar un libro que alguien ha escrito sobre su obra, o para llevar a cabo una exposición. Fiel a su concepción, que otorga al espectador un

---

me lleva a decir que una obra está hecha enteramente por aquellos que la miran o la leen y la hacen subsistir por su aclamación o incluso por su condena». Carta de M. D. a Jehan Mayouc del 8 de Marzo de 1956, con motivo del libro sobre su obra de Michel Carrouges; citado en Bernard Marcadé, *op. cit.*, p. 424.

<sup>609</sup> Alex Ross, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Seix Barral, 2009, p. 444.

<sup>610</sup> Marcel Duchamp, carta de M.D. a Henri-Pierre Roché [comienzos de julio de 1952], en Bernard Marcadé, *op. cit.*, p. 410. La frase hace referencia a una exposición, *Duchamp Hermanos & Hermana: Obras de arte*, que se produjo en 1952 en la pequeña galería Rose Fried y que dio lugar a artículos de prensa importantes en *Art News* y dos meses más tarde en la revista *Life*.

<sup>611</sup> Francis Steegmuller, “Duchamp: Fifty Years Later” [1963], citado en Bernard Marcadé, *op. cit.*, p. 466.

papel decisivo, deja cada vez más abiertas y disponibles todas las interpretaciones e iniciativas que otros adoptan, y no duda en «certificar como copia fiel» réplicas hechas de sus ready-mades o del Gran Vidrio, como la de Richard Hamilton. Su aparición en la revista *Life*, señala la creciente importancia del artista en Estados Unidos, donde se estaba convirtiendo en el mito de una mentalidad postvanguardista, con cuyas premisas no siempre estaba de acuerdo.

This Neo-Dada which they call New Realism, Pop Art, Assemblage, etc., is an easy way out, and lives on what Dada did. When I discovered readymades I thought to discourage aesthetics. In Neo-Dada they have taken my readymades and found aesthetic beauty in them. I threw the bottle-rack and the urinal into their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty<sup>612</sup>.

En este punto se concentra, como es sabido, uno de los motivos del desafío duchampiano, los ready-mades, adoptados alrededor de 1917, y el reto que plantean en términos de experiencia estética. Al decir, «Cuando descubrí los ready-mades, pensé en intimidar a la estética [...] Les arrojé a sus caras el porta-botellas y el urinario como un reto, y ahora los admiran por su belleza estética», lo que está exponiendo es la distinción básica en la estética idealista entre el objeto artístico y la obra de arte, es decir, el argumento de que las obras de arte tienen propiedades que los objetos físicos no podrían tener, básicamente debido a las propiedades representacionales y expresivas de la obra de arte<sup>613</sup>. Gracias a la experiencia estética, la materialidad del objeto físico que constituye la obra de arte, es trascendida. Sin una experiencia de este tipo, que perciba cualidades formales, expresivas, relacionales, más allá de las meras propiedades materiales, no se puede considerar que haya obra de arte. Por tanto, «la cualidad estética de la obra no es posible fuera de una experiencia estética y es irreductible a experiencias perceptivas o intelectuales concretas<sup>614</sup>. La cualidad estética es la

---

<sup>612</sup> Marcel Duchamp, "Letter to Hans Richter, 1962", en Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Londres, Thames and Hudson, 1966, pp. 313-314.

<sup>613</sup> Richard Wollheim, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 33-4.

<sup>614</sup> Christoph Menke, por su parte, concluye, tomando prestado el concepto de transfiguración de Danto, que: «Las experiencias de Duchamp han mostrado de manera ejemplar que la transfiguración de un objeto no estético en un objeto

cualidad global de una obra en la que se condensan la cualidad fenoménica, la originalidad, el estilo, la expresividad, etc. El gusto, entendido como un sentido interno, es el órgano que capta esa cualidad de los objetos artísticos en la que se harían sensibles contenidos abstractos»<sup>615</sup>.

Sin embargo, Duchamp desplaza el gusto como criterio primordial de estimación de los objetos artísticos y recalca, por el contrario, la experiencia intelectual y reflexiva del arte<sup>616</sup>. Remonta por encima de la esfera de los sentidos, sin renunciar a ellos, hacia un arte entendido como un ejercicio de entendimiento y análisis. De hecho, Danto ve a Duchamp como el artista que con mayor ahínco «ha querido producir un arte sin estética y reemplazar lo sensible por lo intelectual»<sup>617</sup>. De ahí su rechazo a la pintura retiniana, pues la pintura era el género que más ligado estaba a este paradigma. Sus objetos, como comprendió muy bien la nueva generación de los sesenta, negaban las connotaciones de un arte elevado, original, difícil. Presentados a comienzos del siglo XX, como objetos dignos de ser exhibidos debido a la elección del artista, contribuirían, en gran medida, a la posibilidad, para artistas posteriores, de trabajar en una ilimitada gama de materiales.

---

estético no deja necesariamente huellas materiales sino que se define únicamente –si la explicación no se atiene a una orientación normativa y restrictiva del arte– por la modificación de su estatuto. La determinación de la transfiguración estética mediante conceptos que no se refieren a propiedades, sino al estatuto de un objeto, es algo que implica al mismo tiempo que tal transfiguración no se plantea en el plano de la producción, sino en el de la experiencia estética». Es decir, que para Menke, lo que él llama el «conocimiento post-estético», está subordinado a la experiencia estética en la medida en la que, para ser posible, debe recurrir a ella para justificarse. Véase Christoph Menke, *La soberanía del arte*, Madrid, visor, 1997, pp. 261 ss.

<sup>615</sup> F. Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2003, p. 117.

<sup>616</sup> «Duchamp, I think single-handedly, demonstrated that it is entirely possible for something to be art without having anything to do with taste at all, good or bad. Thus he put an end to that period of aesthetic thought and practice which was concerned, to use a title of David Hume's, with the standard of taste. This does not mean that the era of taste (*goût*) has been succeeded by the era of disgust (*dégoût*). It means, rather, that the era of taste has been succeeded by the era of meaning. The question is not whether something is in good or bad taste, but what does it mean». Arthur C. Danto, "Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art", *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies online journal*, Vol. 1, No. 3, (December 2000), [http://www.toutfait.com/issues/issue\\_3/News/Danto/danto.html](http://www.toutfait.com/issues/issue_3/News/Danto/danto.html) (Consultado 27/9/2012).

<sup>617</sup> Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 145-6.

A finales de los cincuenta los *ready-mades* comienzan a llamar la atención entre los jóvenes artistas norteamericanos que pretenden romper con el subjetivismo exacerbado del Expresionismo Abstracto. Robert Rauschenberg y Jasper Johns fueron de los primeros de la generación, que luego se convertiría en el Pop art, en interesarse en su obra y, particularmente, en el *ready-made*, porque ponían en cuestión definiciones tradicionales de la obra de arte.

Su importancia sería reafirmada por artistas y teóricos asociados al minimal, a la performance, al arte conceptual y las corrientes posteriores hasta nuestros días.

Para muchos de sus seguidores, lo particularmente relevante de su modelo era el deseo de poner el arte «once again at the service of the mind»<sup>618</sup>. A partir de este propósito, especialmente los artistas conceptuales, desarrollaron una concepción del arte en la que la conversión de un objeto en obra de arte se debe, no ya a sus cualidades estéticas, ni materiales, ni procedimentales, sino a la idea que ha precedido a su realización, si es que llega a haberla. Pero como hemos visto anteriormente, estos son los casos más extremos.

De hecho, el énfasis en el carácter objetual de la obra será expuesto tanto por artistas pop como minimal, aunque con respuestas diferentes. Los minimal, por ejemplo, se aproximaron a Duchamp con sus «objetos específicos», aunque para ellos las propiedades físicas del objeto y la apariencia de la obra era un tema fundamental. Por su parte, tanto artistas pop como neo-dadaístas utilizaban objetos indiscernibles de los cotidianos, reivindicando directamente la vinculación con la obra duchampiana. Aunque la utilización, en ambos casos, de materiales industriales y de la fabricación industrial y mecánica de las obras, hace que penetre en el mundo del arte la tecnología y la mecanización<sup>619</sup>, algo a lo que tanto Warhol como Snow supieron sacar partido. Del mismo modo, esta apariencia industrial y antiartística, como la de los *readymade*, elimina cualquier relación con la destreza manual del agente, como veremos a continuación.

La técnica de reproducción serigráfica de Warhol es un claro ejemplo de ello, al que el propio Duchamp haría referencia.

---

<sup>618</sup> Michel Sanouillet & Elmer Peterson (ed.), *The Writings of Marcel Duchamp*, New York, Da Capo Press, 1973, p. 125.

<sup>619</sup> F Pérez Carreño, *op. cit.*, p. 134-5.

Si coges un bote de sopa Campbell y lo reproduces cincuenta veces es que no estás interesado en la imagen retiniana. Lo que te importa es el concepto por el que quieres poner cincuenta botes de sopa Campbell en un lienzo<sup>620</sup>.

Ciertamente, adoptar un procedimiento que consiste en poner en valor la reproducción «limitada», la producción de múltiples de ediciones técnicamente ilimitadas, añadiendo en ocasiones variables de color, por ejemplo, en el caso del pop art, no así en el minimal, reafirma la independencia personal y artística del autor, al mismo tiempo que elimina cualquier apariencia de originalidad o virtuosismo.

En lo que respecta directamente a Snow, él mismo ha expuesto su interés por la obra de Duchamp durante sus años de formación, de hecho, gracias a la mediación de Michel Sanouillet, que en aquel momento (durante los años cincuenta y principios de los sesenta) daba clases en la Universidad de Toronto y era uno de los expertos que estaban trabajando sobre la obra de Duchamp, consiguió una invitación para encontrarse con el artista en su apartamento de Nueva York. Tal y como lo cuenta el propio Snow<sup>621</sup>, la primera visita resultó decepcionante. Snow se sintió irritado al encontrarse a un hombre ya mayor, acostumbrado a los aduladores y, aparentemente, autosatisfecho, nada que ver con la imagen de artista revolucionario que debía tener en su cabeza. Lo cierto es que, de lo que se desprende de sus palabras, lo que más le irritó fue sentirse uno más de la lista de aduladores. Una vez recuperado de la experiencia, volvieron a encontrarse en varias ocasiones e incluso Duchamp participó en una de sus filmaciones, aunque el proyecto no llegaría a consolidarse por falta de financiación.

---

<sup>620</sup> Marcel Duchamp, citado en *Bruce Nauman*, cat. exp. Madrid, MNCARS, 1993, p. 69.

<sup>621</sup> Michael Snow, “Admission (or, Marcel Duchamp) 1989”, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1994, pp. 286-9.



28. Andy Warhol, *Do it Yourself. (Landscape)*, 1962  
Nueva York, The Museum of Modern Art  
The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

## 4.1 El sacrificio de la destreza técnica\*

El artista que en lugar de crear prefiere lo preformado se niega a jugar a ser Dios: no es un héroe creador, sino un hombre entre los hombres.

Barbara Rose<sup>622</sup>

La cuestión del trabajo artístico y la destreza manual es abordada, de forma explícita, por Wollheim en su texto de 1965 “Minimal Art”. Aunque, en un principio, el calificativo no hacía referencia a las obras que hoy consideramos propiamente minimal sino a una serie bastante heterogénea de artistas, entre los que se encuentran Marcel Duchamp, Rauschenberg y Reinhardt. De hecho, en el artículo, Wollheim se refiere básicamente a los ready-mades y a los monocromos de Reinhardt y se pregunta, a partir del desafío que estos trabajos plantean, si existen unos mínimos criterios para determinar que algo es arte.

Para Wollheim, «el motivo principal para oponer resistencia a las reivindicaciones del Arte Minimal es que sus objetos no llegan a poner de manifiesto lo que, a lo largo de los siglos, hemos llegado a considerar como un ingrediente esencial del arte: el trabajo, el esfuerzo manifiesto»<sup>623</sup>. Por el contrario, todas ellas tienen en común el hecho de que parecen haberse esforzado en eliminar la competencia manual y artesanal del horizonte de la producción artística. La cuestión no es, dice Wollheim, si el trabajo es más o menos mecánico, «sino simplemente si ha existido»<sup>624</sup>.

---

\* El título de esta sección hace referencia al artículo del mismo nombre de Benjamin H. D. Buchloh (ed.), *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006, p. 531.

<sup>622</sup> Barbara Rose, “Problemas de la crítica, VI. La política del Arte, parte III”, *Artforum* Vol. 7, No 9, (Mayo 1969), pp. 46-51. Incluido en el catálogo de la exposición, R. Armstrong y R. Marshall (eds.), *Entre la geometría y el gesto. Escultura Norteamericana 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 69-78.

<sup>623</sup> R. Wollheim, “Minimal Art”, en *Minimal Art*, cat. exp. San Sebastian, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996, p. 27.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 27.

Históricamente, cuando hablamos de «obras de arte» percibimos el trabajo, las huellas del esfuerzo del artista y su significado viene dado, en parte, por el modo en que nos conducen a reconsiderar «lo que significa *hacer* una obra de arte»<sup>625</sup>, un *obrar*.

Para Wollheim las obras minimal, los ready-made o los monocromos de Reinhardt, constituyen un desafío, al reducir al mínimo el esfuerzo productivo<sup>626</sup>, subrayando la fase del proceso que consiste en «decidir». Este desafío deja patente que el modo de pensar las obras de arte, que hasta ese momento era el adecuado, se hace inservible. Duchamp, por tanto, con sus ready-made convierte este momento de decisión en el creador de la obra de arte, relegando a un plano insignificante, el otro elemento que tradicionalmente constituía la producción de un objeto de arte, el «trabajo». Un trabajo en el sentido de «habilidades y disposiciones que se han desarrollado en el curso de una actividad orientada a un propósito»<sup>627</sup>, y que implica un método en el que el ensayo y el error y la creatividad son elementos a través de los cuales surgen, también, hallazgos. Hallazgos que, en el caso de la concepción moderna y el proceso de individuación espiritual del genio, serán la marca de su originalidad y excepcionalidad, obviando en ello la habilidad o el aprendizaje. El artista considerado como un «dios» creador sujeto a la inspiración y poseído por fuerzas superiores que lo determinan, surge con fuerza en el renacimiento, cimentando el arquetipo del *genio*, que se separa por completo de la concepción artesanal medieval. Este artista genial se diferencia del resto de la sociedad por su originalidad, su singularidad, su obra única fruto de un don natural que es exudación de su alma y que, por tanto, no puede estar sujeta a reglas ni aprendizaje alguno. Es un ser intuitivo<sup>628</sup> que funda un modo único y singular de ver el mundo y de representarlo.

No obstante, cuando el modo de considerar la obra como una «decisión» al margen del esfuerzo, así como la utilización de procedimientos mecánicos en la producción se vuelven dominantes, el término «obra de arte» se convierte, para Wollheim, en un

---

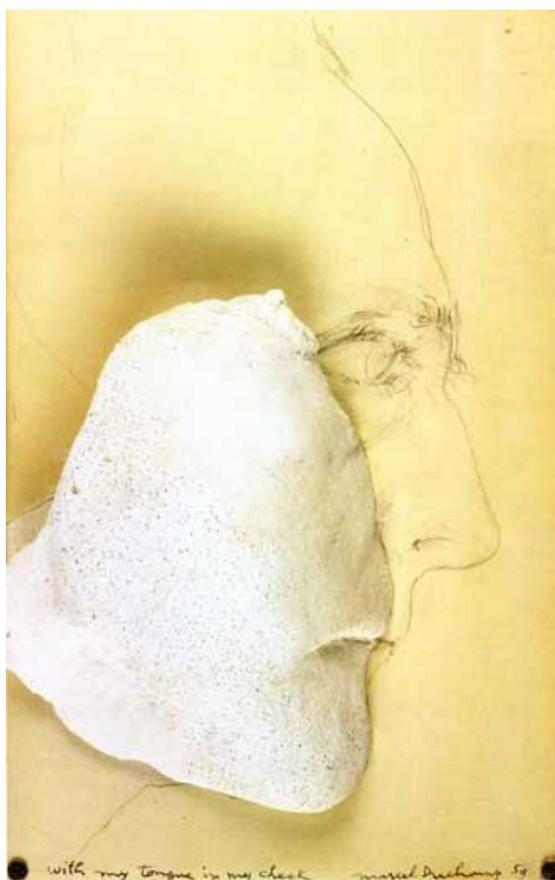
<sup>625</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>626</sup> F. Pérez Carreño, *op. cit.*, p. 139.

<sup>627</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p.p 83-7.

<sup>628</sup> Véase Antoni Marí, *L'home de geni*, Barcelona, Edicions 62, 1997.

término inapropiado, puesto que el arte, desde este punto de vista, no es el resultado de la obra o del trabajo. Se trata, más bien, de lo que denomina la «omnipotencia del pensamiento»<sup>629</sup>. De hecho, la influencia de Duchamp respecto a artistas minimal, posminimal y conceptuales, normalmente se entiende como la valoración del elemento conceptual, así como, en el caso de Snow, Morris o Nauman, por ejemplo, en su interés por el absurdo, la ironía, las alusiones sexuales, el uso de diferentes medios, etc. Y es que, en la medida en que la ironía funciona como negación y anticipación en las expectativas del sentido, se convierte en un elemento esencial en las obras de arte postvanguardistas, en un elemento de distanciamiento crítico.



29. M. Duchamp, *With my Tongue in my Cheek*, 1959  
París, Collection of Centre Georges Pompidou

---

<sup>629</sup> R. Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 317.

## 4.2 Del objeto al sujeto

Al igual que Wollheim, tanto Barbara Rose como Nathalie Heinich han señalado diversos aspectos relevantes de la concepción artística o anti-artística de la obra y acciones de Duchamp, con respecto a las prácticas postvanguardistas.

No obstante, tanto Rose como Heinich, suman a la referencia duchampiana, la de Malevich, como dos artistas cuya toma de decisiones altera de forma radical el curso de la historia del arte<sup>630</sup>, definiendo una nueva *sensibilidad*, la que estaba surgiendo de la mano del arte pop y el minimal, entendida en términos de sencillez formal y distanciamiento afectivo.

El cuadrado negro sobre fondo blanco de Malevich, de 1913 y el porta-botellas de Duchamp, exhibido un año más tarde inaugurando la serie de ready-mades, marcan, a su modo de ver, durante medio siglo, los límites del arte visual, y se convierten, al mismo tiempo, en la fuente de inspiración de la nueva generación de jóvenes artistas que surge en los sesenta, gracias a su transgresión radical de las normas estéticas. A pesar de sus enormes diferencias, por una parte Malevich y la búsqueda de lo trascendente, lo universal, lo absoluto, que hunde sus raíces plenamente en el espíritu romántico de las vanguardias, y por otra, la negación precisamente de esos valores a través de la crítica a la concepción del objeto único e irreplicable de Duchamp, ambos constituyen dos puntos de referencia.

Para Heinich, en los dos casos, la ruptura moderna se radicaliza más allá de los códigos de la representación, de las normas del gusto, del imperativo de figuración, siendo la noción misma de creación la que se ve transgredida. Las decisiones de ambos conllevan renunciaciones, por parte de Duchamp, de la noción de singularidad del objeto artístico y de su distinción respecto a los objetos comunes y vulgares del mundo, y por parte de Malevich, de la noción de que el arte ha de ser complejo<sup>631</sup>.

---

<sup>630</sup> Véase Barbara Rose, "ABC Art", en *Minimal Art*, cat. exp. op. cit., pp. 33-47; Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

<sup>631</sup> Barbara Rose, op. cit., p. 34.

Malevich, con sus monocromos, supera los límites de la figuración, de la composición, del ilusionismo perspectivo, del cromatismo, vaciando el cuadro de casi todos los componentes que definen el arte de la pintura. Reducción que señala el camino hacia el arte minimal, entendido a la manera de Wollheim. Sin embargo, Heinrich reconoce, como no puede ser de otra manera, que esta transgresión es más radical en Duchamp que en Malevich, pues éste todavía conserva las convenciones del trabajo manual, así como una suerte de misticismo que lo mantienen muy unido al espíritu de la vanguardia como búsqueda de la esencia ontológica del arte. Sin embargo, la noción de ready-made incide en la consideración no artística de la obra, en el sentido de aquello a lo que no se puede aplicar ninguno de los términos aceptados en el mundo del arte y la teoría moderna, puesto que lo significativo de la obra no es el objeto y su forma, sino factores externos, como su elección, su instalación, el contexto, la firma,

Es preciso lograr algo de una indiferencia tal que no provoque ninguna emoción estética. La elección de los ready-mades está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buen o de mal gusto<sup>632</sup>.

Al abandonar las convenciones propias de la pintura y la escultura, Duchamp hace de su persona una dimensión esencial de la obra, creando de este modo lo que llegaría a ser, si no un mito del siglo XX, al menos un nuevo *status* de creador, una nueva manera no sólo de ser pintor o escultor, sino de ser artista. *Rose Sélavy*<sup>633</sup> será su alter ego. El artista no se define solamente por la naturaleza de sus obras sino también por su reconocimiento como artista, dotado del poder de restituir un objeto como artístico por el simple poder de su designación, de su signatura o por la exaltación del gesto.

He querido servirme de la pintura, servirme del arte como para establecer un *modus vivendi*, una suerte de modo de comprender la vida, es decir, probablemente, de intentar hacer de mi propia vida una obra de arte en forma de

---

<sup>632</sup> Marcel Duchamp, citado en Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 2006, p. 26.

<sup>633</sup> El nombre lleva implícito un juego de palabras entre, *rosse* (mordaz), *rose est la vie* (rosa es la vida), *Rose Sélavy* y *Eros, c'est la vie* (Eros es la vida).

cuadros, en forma de esculturas. He pensado, lo pienso ahora [estamos en 1966], no lo había pensado mientras lo hacía, que uno podía ocuparse muy bien de su vida, es decir, de su manera de respirar, su manera de reaccionar con los individuos, uno puede tratar eso como un cuadro, si usted quiere, como un cuadro viviente, un cuadro, incluso como un cuadro de cine<sup>634</sup>.

Esta reducción de la intervención del artista a una dimensión cada vez menos visible, cada vez más inmaterial, alimentará las diferentes declinaciones del arte conceptual, a partir de los monocromos de Yves Klein o de los minimal americanos, de un lado, y del nuevo realismo o del pop art, del otro.

En este sentido, Benjamin Buchloh plantea la recepción de Duchamp por parte de los artistas americanos en tres fases. La primera, a principios de los años cincuenta, encabezada por Johns y Rauschenberg, que conseguirían ir más allá de las primeras interpretaciones del *ready-made* como mera estética de declaración de intenciones<sup>635</sup>. A partir de Johns, como señala Krauss, el *ready-made* es considerado «un signo de que la vinculación entre el objeto artístico final y la matriz psicológica de la que procedía no era en absoluto necesaria; (...) no hay forma de que el urinario funcione como una exteriorización del estado mental del artista»<sup>636</sup>.

La segunda fase, a principios de los años sesenta, encarnada por Warhol y Morris, «amplía gradualmente el abanico de consecuencia e implicaciones de los *ready-mades*»<sup>637</sup>. Morris, por ejemplo, presta una atención especial a cuestiones escatológicas y sexuales presentes en la obra de Duchamp, al igual que Nauman y Snow, atendiendo a la lectura de dobles percepciones verbales y visuales presentes en los *Apuntes para el Gran Vidrio*, de la *Caja verde* e interesándose por obras como *Trois stoppages etalons* o *L.H.O.O.Q.*, de 1919.

---

<sup>634</sup> Conversación de M. Duchamp con Jean Antoine [RTBF, 1966], transcrito en “J’étais assez content d’être un déraciné”, *Fin*, nº 13, 2002, p. 44, citado en Bernard Marcadé, *op. cit.*, p. 14-5.

<sup>635</sup> Benjamin Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: De la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004, pp. 183-4.

<sup>636</sup> Rosalind Krauss, “Sense and Sensibility”, citado en Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 184.

<sup>637</sup> Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p.184.

Buchloh fecha la tercera fase alrededor de 1968 y la identifica con el modo en que los conceptuales reconsideran el modelo duchampiano, privilegiando por encima de todo lo demás, la declaración de intenciones del artista. Así pues, centrando su atención en los «ready-mades sin manipular» los artistas conceptuales estrechan su interpretación y reducen el modelo a una «mera proposición analítica»<sup>638</sup>, de manera que, el énfasis se desplaza del objeto al sujeto.

Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función. Este cambio –de la apariencia a la concepción– fue el principio del arte moderno y el principio del arte conceptual. Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente... y lo que es cierto de la obra de Duchamp también puede aplicarse a casi todo el arte posterior<sup>639</sup>.

No por casualidad Kosuth adopta el pseudónimo Arthur R. Rose. Sin embargo, Buchloh desestima por encima de las demás esta lectura por considerarla reduccionista, al igual que Dickie, que establece diferencias entre la obra de Duchamp, en concreto sus ready-mades, y la de ciertos artistas conceptuales que reducen su trabajo a una mera referencia a algo o una simple proposición, como en el caso concreto de Barry. Para Dickie, Duchamp «al menos hizo algo con algo»<sup>640</sup>, cosa que no se puede afirmar de Barry cuya obra *Pensamientos*<sup>641</sup>, por ejemplo, es un acto de señalar algo. «El espacio que divide ambas acciones marca la diferencia entre hacer arte y sólo decir que uno está haciendo arte»<sup>642</sup>. Se esté o no de acuerdo con la valoración de Dickie, lo cierto es que la recepción de Duchamp por parte de artistas conceptuales despertó reacciones

---

<sup>638</sup> *Ibíd.*, p. 184.

<sup>639</sup> J. Kosuth, *Arte y filosofía*, en G. Battcock, (ed.), *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 66-7.

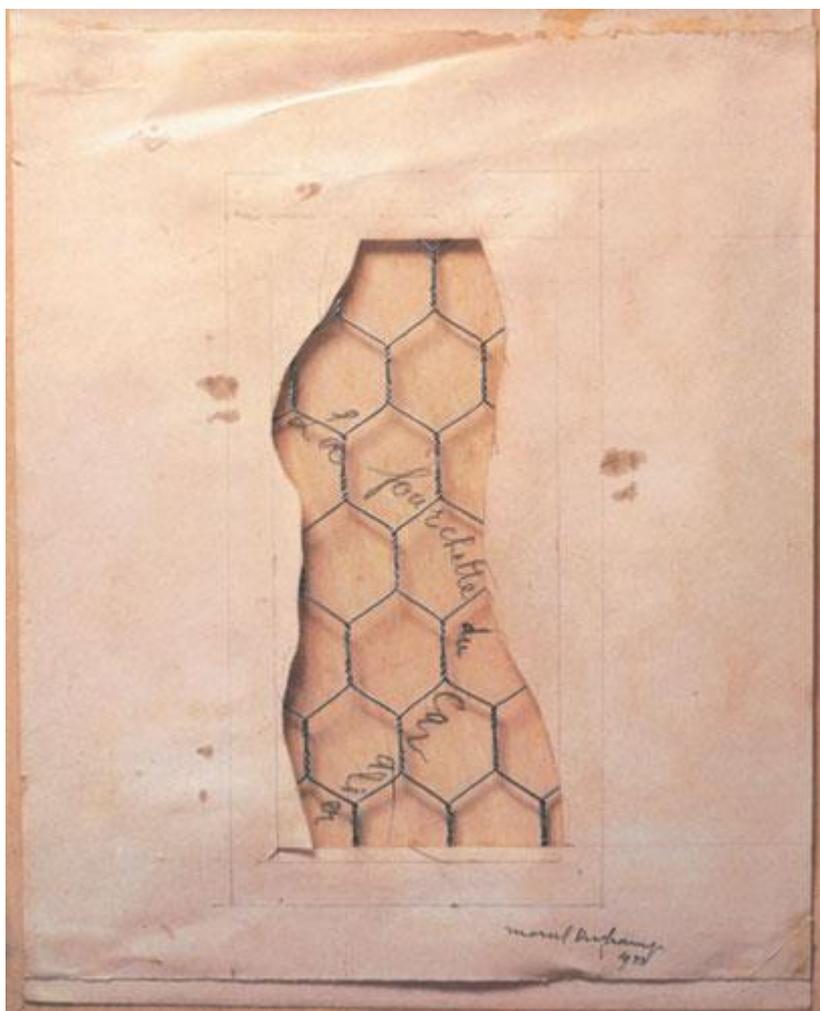
<sup>640</sup> George Dickie, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 90.

<sup>641</sup> La obra que Dickie titula *Pensamientos* de Robert Barry, aunque no es un título otorgado por el artista, consiste en «todas las cosas que conozco, pero en las cuales no estoy pensando en este momento: 1.36 de la tarde, 15 de junio de 1969, Nueva York». George Dickie, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 87.

<sup>642</sup> *Ibíd.*, p. 91.

controvertidas e intensos debates acerca de la diferencia entre la idea y su realización.

Imposible no mencionar, por otro lado, las implicaciones que tuvieron también obras como la *Caja-Maleta* de 1941, con reproducciones en miniatura de casi todas sus obras y la *Caja Verde* de 1934, con noventa y tres documentos entre dibujos, notas, cálculos, una plancha en color de *La novia...* todos ellos documentos clave del *Gran Vidrio*.



30. M. Duchamp, detalle de *Boîte-en-Valise* para Julien Levy (X/XX), 1944

Lo que se pone de manifiesto, a partir de las diversas reformulaciones y lecturas que de su obra se han hecho, es la necesidad de reconsiderar los criterios y convenciones que determinan que algo es arte, desde la concepción de la obra hasta su recepción. La cita de Nauman que encabeza este capítulo lo expresa bastante bien. Aunque a veces la influencia no se perciba directamente en una obra o en un artista en concreto, es, más bien, un estado de cosas lo que ha cambiado. Puede que sea imperceptible pero es ya inevitable. No obstante, al igual que se encumbra su figura, no falta tampoco, quien trata de moderar y relativizar su influencia. Es el caso, por ejemplo, de Lippard o Buren, que interpreta el *ready-made* como un acto de «anarquismo radical pequeñoburgués»<sup>643</sup>.

O bien, el ejemplo más impetuoso de Reinhardt, cuyos ataques, no solo a la figura de Duchamp sino también a la tradición duchampiana resultan significativos. «Nunca me ha gustado nada de Marcel Duchamp. Hay que elegir entre Duchamp y Mondrian», y sobre su recepción en la obra de artista como Cage y Rauschenberg argumenta: «Esa intromisión de poetas, músicos y escritores en el mundo del arte me parece vergonzosa. Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg... Estoy en contra de la asimilación de todas las artes y de confundir el arte con la vida cotidiana»<sup>644</sup>. Lo curioso, como subraya Buchloh, es que el resultado de la crítica a la representación llevada a cabo en su obra pictórica no dista mucho de los «resultados formales y estructurales»<sup>645</sup> de obras como, por ejemplo, las monocromías de Rauschenberg de 1951-3. De hecho, Buchloh compara dos textos, uno el manifiesto de Reinhardt a favor del principio del «arte como arte»<sup>646</sup> y otro de John Cage acerca de las *White Paintings* de Rauschenberg de

---

<sup>643</sup> Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 193.

<sup>644</sup> Ad Reinhardt citado en Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 171.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 171-2.

<sup>646</sup> «Nada de líneas ni imágenes, nada de formas, composición o representaciones, ni visiones, sensaciones o impulsos, ni símbolos ni signos ni empastes, ni decoración ni colorido ni figuración, ni placer ni dolor, ni accidentes ni *ready-mades*, nada de cosas, nada de ideas, nada de relaciones, nada de atributos, nada de cualidades –nada que no pertenezca a la esencia». Ad Reinhardt, “Art as Art”, *Art International* (diciembre 1962), citado en Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 172.

1953<sup>647</sup>, que vienen a decir prácticamente lo mismo, acumulando toda una serie de negaciones de las funciones de la representación visual. Aunque existen matices que Buchloh no comenta pero que diferencian sus intenciones. Mientras Reinhardt termina su texto concluyendo que la obra ha de aspirar a la búsqueda de su esencia a base de eliminar todo lo innecesario, -las líneas, las imágenes, la composición, la intención, ni sensaciones, ni signos-, el texto de Cage, sin embargo, llega a la conclusión de que no hay nada en las pinturas de Rauschenberg «que no se pueda cambiar», es decir, que no hay nada que no sea prescindible. Por tanto, mientras Reinhardt reafirma el proceso de depuración vanguardista defendido por Greenberg, según el cual el arte y la pintura en concreto, debe abandonar todos aquellos rasgos y propiedades que no son esenciales –aunque va más allá de Greenberg al introducir elementos conceptuales acerca de la propia definición del arte-, la deriva crítica de Cage y Rauschenberg, a través de Duchamp, se entiende como una deriva de índole conceptual o filosófica, cuyo objeto de análisis ya no es la pintura sino el arte<sup>648</sup> y la naturaleza de lo artístico, desde el propio concepto de arte hasta la intención del artista, pasando por la institución y sus agentes.

Así pues, como hemos visto, incluso en los casos de los ataques a la figura de Duchamp ya no se puede prescindir de su referencia. Sea cual sea la actitud valorativa o afectiva que cada cual adopte ante este fenómeno, es evidente que su importancia no solo se confirma por la colección de imitadores que lo sucedieron, sino también por la recepción y la relevancia que adquiere por parte de la reflexión filosófica.

La abundancia de comentarios sobre su significación – algunos sin duda habrán hecho reír a Duchamp- revela que

---

<sup>647</sup> «A quién, Ningún sujeto, Ninguna imagen, Ningún gusto, Ningún objeto, Ninguna belleza, Ningún talento, Ninguna técnica (ningún porqué), Ninguna idea, ninguna intención, Ningún arte, Ningún sentimiento, Ningún negro, Ningún blanco (ningún y). Tras una detenida consideración he llegado a la conclusión de que no hay nada en esas pinturas que no se pueda cambiar, que pueden contemplarse bajo cualquier luz sin que las sombras las destruyan. ¡Aleluya! El ciego vuelve a ver; el agua es pura». Declaración de John Cage publicada en *New York Herald Tribune*, 27 de diciembre de 1953, citado en Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 172.

<sup>648</sup> En teoría Reinhardt también alude al concepto de arte como arte pero, sin embargo, sus obras no transgreden las convenciones sobre la pintura.

su interés no es plástico sino crítico o filosófico. Sería estúpido discutir acerca de su belleza o su fealdad, tanto porque están más allá de belleza y fealdad como porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras<sup>649</sup>.

### 4.3 La Fuente

Hemos de señalar, no obstante, algunos detalles que hemos pasado por alto en lo que respecta al ready-made. Pues, como es sabido, no se trata de un objeto recogido tal cual del mundo ordinario, sino de un objeto transformado por operaciones nada desdeñables, que permiten integrarlo en la categoría de objeto artístico.

En el caso paradigmático del urinario, como explica Heinrich, estas operaciones consisten en cinco pasos<sup>650</sup>. Primeramente, su desplazamiento a un contexto artístico, el Salon Des Indépendants de 1917 en Nueva York, donde prueba, en vano, a exponerlo. Este *Salon* era la primera exposición pública de la Society of Independent Artists, agrupación artística que se había constituido en Nueva York en 1916, siguiendo el modelo de la homónima institución parisina. Sin jurado o comité de selección, no otorgaba premios ni distinciones, sino que todo el que quisiera pagar la cuota tenía derecho a exponer<sup>651</sup>.

La segunda de las operaciones consiste en su desfuncionalización, lo que significa cambiar la posición del urinario y girarlo noventa grados respecto a su posición habitual. Es decir, que el instrumento urinario, cuyo «ser parece agotarse en su ser-usado»<sup>652</sup>, al transformarse o *transfigurarse* en obra de arte se libera del orden de lo utilitario<sup>653</sup>. En tercer lugar, la signatura, «R. Mutt», visiblemente inscrita en un costado. La cuarta, una fecha, «1917» y quinta, el título, «Fountain». Una sexta condición, facultativa pero

---

<sup>649</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 2003, p. 31.

<sup>650</sup> Nathalie Heinrich, *op. cit.*, pp. 28-9.

<sup>651</sup> Juan Antonio Ramírez, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 2006, p. 52.

<sup>652</sup> José Luis Pardo, “Ensayo sobre la falta de argumentos”, *Nunca fue tan hermosa la basura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 60.

<sup>653</sup> *Ibíd.*, p. 60.

considerablemente útil, es la imagen fotográfica, en esta ocasión hecha por Stieglitz, publicada más tarde en el número 2 de la revista *The Blind Man* y, sin la cual, como explica Heinich, ni el objeto ni el escándalo habrían pasado a la posteridad.

La imagen, junto a los dos artículos explicativos que la acompañan, uno de ellos, aunque no está firmado, por su estilo, es fácilmente atribuible al propio Duchamp, contribuyen a la elaboración del «mito cultural»<sup>654</sup>. Entre el reconocimiento del objeto como obra de arte, y de su productor como un artista, actúan toda clase de intermediarios, hechos, imágenes, palabras, valores, instituciones, que, como explica Heinich, son condenados, paradójicamente, a volverse transparentes, invisibles en cuanto el *status* artístico del objeto y del sujeto se reconoce y asume como tal.

De hecho, uno de los puntos claves de la *Fountain* es que Duchamp supo aprovechar su rechazo por parte de la institución para señalar sus propias contradicciones.

Demostrando un dominio admirable del medio expositivo, consigue que su gesto escape a la indiferencia, para convertirse en un momento fundador del arte contemporáneo.

A partir de ese momento «las intenciones de Duchamp son perfectamente reconstruibles» y entre ellas está el hacer una crítica a la concepción del objeto artístico como algo original, único e irrepetible. Frente al carácter de unicidad concedido a las obras de arte, Duchamp otorga a los ready-mades la libertad de la repetición y por eso no duda en «certificar como copia fiel» réplicas hechas o adquiridas por otros. Pues cada una de sus réplicas es un «ejemplar del tipo»<sup>655</sup>, un signo que solo responde a esta categoría en un contexto determinado.

---

<sup>654</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, pp. 28-9. El texto titulado “El asunto Richard Mutt”, responde a las acusaciones de inmoralidad y plagio. Véase Juan Antonio Ramírez, *op. cit.*, p. 54.

<sup>655</sup> F. Pérez Carreño, “Institución-Arte”, *Enrahonar* 32/33, 2001, p. 154. El término «tipo» fue introducido por Peirce y, correlativo a este término está el término «ejemplar». Como explica Wollheim debemos tener en cuenta que «la cuestión es enteramente conceptual: es una cuestión sobre la estructura de nuestro lenguaje». Se postulan los tipos cuando se establece una correlación entre una clase de particulares y una pieza de invención humana, de modo que estos particulares pueden considerarse entonces como ejemplares de un determinado tipo. *Cfr.* Richard Wollheim, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 103-7.

Cuando la literatura crítica y filosófica comienza a crecer y a multiplicarse con interpretaciones, a veces incompatibles o contradictorias, entonces su consideración como arte será definitiva. Puesto que es la interpretación, como bien sabe Duchamp, uno de los instrumentos fundamentales de esta integración artística. Se trata, por tanto, de los tres momentos indisolubles que analiza Heinrich en su libro, el momento de la transgresión, el de la reacción y por último, la integración.



31. M. Duchamp, *Fountain*, 1917  
Fotografía de Alfred Stieglitz

## 4.4 Del autor al espectador

En lo que respecta a las explicaciones o textos del propio Duchamp se ha convertido en un texto de referencia la muy mencionada conferencia “El acto creativo”, pronunciada en 1957, en el encuentro de la American Federation for the Arts celebrado en Houston. En ella se establece una reflexión sobre la importancia del espectador y el creador en el acto creativo, una relación en la que ambos son de vital importancia, a pesar de que las interpretaciones que del texto se han hecho desde posiciones post-estructuralistas tienden a deformar el modelo del lado del espectador, de manera que convierten la intención del creador en una cuestión irrelevante.

En definitiva, el acto creativo no lo lleva a cabo el artista por sí solo; el espectador también contribuye ya que es él quien pone la obra en contacto con el mundo externo al descifrar e interpretar sus características internas<sup>656</sup>.

Esta observación lleva a teóricos como Buchloh a establecer un enlace directo con el concepto de «la muerte del autor» de Barthes y el posterior debate post-estructuralista, según el cual, la intencionalidad del artista queda anulada por la multiplicidad de lecturas e interpretaciones que constituyen realmente la obra. Aun cuando la historiografía sobre Duchamp, especialmente extensa y prolífica, se base en la investigación de su vida y obra, ha prevalecido la idea de que es el espectador quien construye el sentido, y el contexto el que lo determina por encima de la voluntad de ambos.

Si es cierto que el lector constituye el destino final, tal como Duchamp y Barthes argumentan, no lo es menos que el lector se encuentra al final de un complejo sistema de mediaciones institucionales y discursivas. Es en este nivel de mediación donde la práctica artística establece una compleja relación con la ideología, y no en la conciencia del autor o en las necesidades de sus receptores<sup>657</sup>.

---

<sup>656</sup> Marcel Duchamp, “The Creative Act”, en *Arts News* 56, No. 4, (verano 1957), pp. 28-29. El texto completo se puede consultar en Calvin Tomkins, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 571-3.

<sup>657</sup> Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 158.

No obstante, el texto de Duchamp comienza señalando los dos polos de la creación, el artista como «ser-médium», no siempre consciente del todo de los procesos que operan en él, y el espectador «que, con el tiempo se convierte en la posteridad». Para Duchamp «todas sus decisiones» (del artista como médium) «relativas a la ejecución de la obra dependen de la pura intuición y no pueden traducirse en un autoanálisis, oral, escrito o siquiera formulado»<sup>658</sup>. Esto lo aleja, en parte, de la concepción del artista autorreflexivo de los movimientos postminimalistas y sobre todo conceptuales.

Sé que esta afirmación no contará con la aprobación de muchos artistas que niegan ese papel de médium e insisten en la intervención de su conciencia en el acto creativo, aun cuando la historia del arte haya establecido sistemáticamente las virtudes de una obra de arte partiendo de consideraciones completamente ajenas a las explicaciones racionalizadas del artista<sup>659</sup>.

También se puede intuir una crítica implícita de la concepción «existencialista», defendida entonces por una parte de los teóricos del expresionismo abstracto, como Rosenberg, que priorizaban la subjetividad del artista y su expresión interior como el criterio dominante en la práctica artística. De ahí la cita de T. S. Eliot a la que hace referencia: «Cuanto más perfecto sea el artista, más escindidos estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea y con mayor perfección asimilará y transmutará su pensamiento las pasiones que constituyen su material»<sup>660</sup>.

Duchamp se pregunta qué es lo que sucede en el proceso de creación de toda «obra de arte en estado bruto», ya sea esta «mala, buena o indiferente». Llama a este elemento irreducible «coeficiente artístico» y lo define como una diferencia entre lo que el artista había proyectado realizar y lo que, finalmente, ha realizado. En otros términos, explica, «el “coeficiente artístico” personal es como una relación aritmética entre lo que no es expresado pero estaba proyectado y lo que es expresado intencionalmente». Es decir, «el

---

<sup>658</sup> Marcel Duchamp, “El acto creativo”, en Calvin Tompkins, *op. cit.*, p. 571.

<sup>659</sup> *Ibíd.*, p. 571.

<sup>660</sup> *Ibíd.*, p. 571.

artista no es el único que debe llevar a cabo el acto de creación, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus calificaciones profundas, y con ello agrega su propia contribución al proceso creativo».

Duchamp concibe el acto creativo como algo que parte del artista, de la intención a la realización y que termina por completar el espectador, pero eso no quiere decir que este último paso anule el hecho de que exista una intencionalidad por parte del creador, una intencionalidad que trata de crear una experiencia adecuada y significativa. El valor del artista y del espectador está repartido a partes iguales<sup>661</sup>. Incluso cuando se trata de hallazgos que el artista no busca sino que encuentra en el transcurso de su actividad, «presupone criterios» de discriminación sobre lo que es un hallazgo que, aunque el autor no sea «reflexivamente consciente»<sup>662</sup> de ellos, nos dice Baxandall, no quiere decir que no los tenga, y esos criterios de valoración presuponen una intención.

Tal y como lo explica Danto, la respuesta ante una obra se considera complementaria con su elaboración, y el espectador se relaciona con el artista del mismo modo que el lector con el escritor, «en una suerte de colaboración espontánea»<sup>663</sup>. De hecho, la importancia que adquiere el lenguaje en la obra de Duchamp y los propios títulos de las obras, son, según Danto, «una *instrucción* para la interpretación»<sup>664</sup>. Incluso la acepción «Sin título» implica, al menos, que se trata de una obra de arte. Etiquetar un objeto es desplazarlo<sup>665</sup>, es señalarlo en relación al resto de los objetos cotidianos que no necesitan ser etiquetados en su contexto habitual.

En resumen, lo que plantea Duchamp es que el público tiene la misma importancia que el autor. Es decir, que la lectura que establezca el espectador de una obra, aunque no coincida con la intención del autor, es, sin embargo, de la misma importancia. De hecho, esa intención a veces permanece oculta, bien sea por el propio deseo del autor o por las circunstancias, y uno no puede

---

<sup>661</sup> Richard Wollheim, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 116.

<sup>662</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 87.

<sup>663</sup> A. Danto, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 176.

<sup>664</sup> *Ibíd.*, p. 177.

<sup>665</sup> *Ibíd.*, p. 194-5.

asegurar que el significado que le otorga a la obra sea el mismo con el que el autor pretendía dotarla<sup>666</sup>. Por esa misma razón, Duchamp nunca confirma ni desestima ninguna interpretación como correcta o incorrecta, pues considera que todas son válidas o posibles y deja que sea el público quien decida. Pero esto no significa, como ya hemos dicho anteriormente, que la «experiencia creada por su obra no sea la pretendida»<sup>667</sup>, aunque no imponga un sentido unívoco.

#### 4.4.1 *Excursus sobre la intencionalidad*

En cualquier caso, sobre la controvertida cuestión de la intencionalidad, existe una amplia bibliografía y una variedad de posicionamientos, que no trataremos aquí de forma exhaustiva, pues se escapa por completo a nuestro ámbito de estudio, pero sí nos gustaría dibujar a grandes rasgos, aquellos puntos esenciales que definen la discusión. En ella se establece una diferencia entre quienes defienden la intencionalidad del autor pero diferencian entre una intencionalidad relativa al objeto que es producido –uno decide producir algo como arte–, de una intencionalidad del significado de dicho objeto o representación, considerando ambas cuestiones como independientes.

Para Danto<sup>668</sup>, por ejemplo, la mera intención de producir arte no garantiza que haya arte, pues la interpretación, por lo menos en parte, ha de regirse por las creencias del artista, «la interpretación de la obra tiene que ser tal que el artista que se considera su autor, *pudiera* haber previsto tal interpretación, bajo los términos y

---

<sup>666</sup> No todos los teóricos del arte están de acuerdo con esta lectura. Wollheim es de los que defiende que una lectura adecuada y correcta de la obra debe corresponder con la intencionalidad del artista, de lo contrario se considera una mala interpretación, una interpretación errónea. De hecho, establece como diferencia entre la capacidad natural del *ver-en* y la representación, que la representación impone una pauta de corrección o incorrección. De modo que, «la manera correcta garantiza una experiencia que concuerda con las intenciones cumplidas del artista». Cfr. Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 58-61 y 108.

<sup>667</sup> F. Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Visor, 2003, p. 22.

<sup>668</sup> Cfr. A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981; A. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

conceptos de la época en que trabajó»<sup>669</sup>. Danto responde, en parte, a lo que se ha denominado «falacia intencional»<sup>670</sup>, dentro del ámbito de la literatura, una posición contraria a la intencionalidad y según la cual «ni los planes ni las intenciones del autor son deseables ni factibles como principios de juicio ante el éxito de una obra de arte literaria»<sup>671</sup>. La obra así entendida es un objeto autónomo que se basta a sí mismo, que no requiere de la reconstrucción de la intención del creador para una apropiada interpretación.

Por otra parte, en el proceso de consideración de posiciones intencionalistas, Dickie<sup>672</sup>, por ejemplo, defiende que, con la intención que afecta al tipo de objeto que es producido pero no a su significado necesariamente, es suficiente. Sustentado por su teoría institucional del arte, considera que al presentar un objeto creado por un artista en un marco de representación del mundo del arte, automáticamente es considerado arte sin necesidad de que signifique o exprese algo. Por aproximación institucional, Dickie entiende que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional. La teoría institucional es, pues, una suerte de teoría contextual<sup>673</sup>.

---

<sup>669</sup> A. Danto, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 190-1.

<sup>670</sup> William K. Wimsatt Jr., Monroe C. Beardsley, “La falacia intencional” (1946), en Juan M. Cuesta Abad, Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal, 2005, p. 399 ss.

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>672</sup> George Dickie, “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3, (Jul. 1969), pp. 253-256; George Dickie, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

<sup>673</sup> George Dickie, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 17. Resulta curioso, y así lo han señalado diversos autores, lo esquemática que se presenta la teoría institucional del arte de Dickie, centrando la atención en tres elementos, a su entender, necesarios e imprescindibles, el autor, la obra y el espectador. Por el contrario, apenas atiende a otros agentes como pueden ser los directores de museos, los marchantes, los teóricos, los críticos de arte, el papel que juegan las revistas, los catálogos, etc, una serie de elementos a los que Dickie alude tímidamente, presentándolos como prescindibles y en absoluto determinantes en la creación de sentido de las obras de arte, algo que choca por completo, ya no, con el funcionamiento del sistema artístico, sino incluso con la actividad de artistas que a finales de los sesenta y principios de los setenta se adentraron en lo que se dio en llamar crítica institucional.

Aunque la teoría de Dickie se desarrolla a partir de la noción, «el mundo del arte» de Danto, como él mismo explica, hay claras diferencias en sus concepciones.

Danto mantiene que «el ser acerca de algo» (*aboutness*), es una condición necesaria para las obras de arte; es decir, que para que algo sea una obra de arte se requiere una dimensión semántica o significativa. Por el contrario, la concepción institucional, tal como la defiende Dickie, mantiene que «la institución relevante es específica del arte, esto es, que es una institución o práctica cuya función específica es la creación de arte y que no implica necesariamente la categoría del lenguaje»<sup>674</sup>. Lo que es común a ambas teorías sobre «el mundo del arte», a pesar de sus diferencias, es la afirmación de que las obras de arte están enredadas en un marco o contexto esencial de una «considerable densidad»<sup>675</sup>. Aunque ambas difieren en la naturaleza del contexto. «Mientras el mundo del arte de Dickie está formado por personas e instituciones, el de Danto es un mundo de teorías»<sup>676</sup>.

Una distinción, en todo caso, entre la intención de producir una obra y dotarla de significado intencional que para Carreño, por ejemplo, resulta inseparable<sup>677</sup>, igual que lo es para Wollheim. Bajo su punto

---

<sup>674</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>675</sup> *Ibíd.*, p. 22.

<sup>676</sup> F. Pérez Carreño, “Institución-arte e intencionalidad artística”, *Enrahonar*, 32/33, 2001, pp. 166. De hecho, Danto desestima la interpretación que ha llevado a cabo Dickie de su concepción de «el mundo del arte», considerando su Teoría Institucional como una «Teoría No Cognitiva del Arte», pues lo esencial de la teoría de Dickie es que algo es arte cuando el mundo del arte le confiere ese *status*. Sin embargo, la concepción de Danto es, como él mismo explica, «la del mundo históricamente ordenado de las obras de arte» en donde la teoría juega un papel fundamental, comprometida y sujeta a una explicación histórica de la obra. Danto diferencia entre la interpretación histórica, o también denominada «lectórica», de la interpretación «escritórica», términos que toma de Roland Barthes. Esta última la identifica con lo que la obra significa para un espectador, independientemente de si es verdadero o falso; «Es en este sentido de interpretación en el que a veces se dice que las obras admite un número infinito de interpretaciones y que la interpretación es un juego con significantes». Aunque admite que ambas interpretaciones pueden estar implicadas la una en la otra, también es cierto que las teorías postmodernas se han decantado, en su gran mayoría, por la idea de que cada lector o espectador constituye su propia interpretación. *Cfr.* A. Danto, “El mundo del arte revisitado”, *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003, p. 49-53.

<sup>677</sup> *Cfr.*, F. Pérez Carreño, “Institución-arte e intencionalidad artística”, *op. cit.*. 151-167.

de vista no se puede dar una cosa sin la otra. Asimismo, Wollheim defiende que la intencionalidad que motiva una obra no puede ser equiparada, ni reducida a la simple intención de producir una obra de arte sino que se ha de reorientar de manera que «incluya las creencias, las emociones, los empeños y los deseos que tiene el “agente”»<sup>678</sup>.

No obstante, tanto las obras de Duchamp, como en general las postvanguardias, problematizan esta cuestión del significado y de su intención e interpretación, bien sea con la introducción del azar, con la ocultación deliberada de sus intenciones, a través de la falsificación o de la insinceridad, con el borrado de cualquier tipo de destreza manual, delegando la propia realización de la obra en manos ajenas; son muchas las estrategias utilizadas para dificultar la referencia a lo que puede haber pretendido o no el autor. El propio Duchamp invitaba a: «Comprar o coger cuadros / conocidos o desconocidos / y firmarlos con el nombre de un / pintor conocido o desconocido –La *diferencia* entre la “factura” y el nombre inesperado para / los “expertos”-, es la obra auténtica de Rose Sélavy / y resiste / las falsificaciones»<sup>679</sup>.

Práctica que los *apropiacionistas* como Sherrie Levine, Louise Lawler o Robert Longo convertirían en el eje central de su quehacer artístico, haciendo suyas obras preexistentes y convirtiéndolas en objeto de reflexión sobre el propio arte y su historia. Evidentemente, la intención de estos artistas que se apropian de obras preexistentes dista mucho de la de los autores de las obras originales y en esa diferencia radica su sentido, *transfigurándolas* en obras diferentes, mediante operaciones de resignificación. No se trata tanto de la muerte del autor como de su aparente disolución o enmascaramiento, que no es lo mismo.

---

<sup>678</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 12. De hecho, Wollheim defiende una explicación psicológica del significado fundamentada en la condición mental del artista y la capacidad expresiva del arte.

<sup>679</sup> Marcel Duchamp, *Notas*, Madrid, Tecnos, 1989, p. 147.

## 5. LA TEORÍA

El crítico traslada, traduce una emoción a otro medio, el medio de las palabras, pero no sé si esa traducción es capaz de expresar los «fundamentos» poéticos de ese otro lenguaje que generalmente llamamos arte.

Marcel Duchamp<sup>680</sup>

Parece evidente que cada vez más el arte se ha ido vinculando a una reflexión teórica sobre su propia naturaleza, reflexión a la que tanto artistas como teóricos han contribuido pero, ¿de qué manera se constituye esa relación de fuerzas? Y, acaso, ¿convierte al arte en una actividad inseparable de una determinada teoría acerca de su naturaleza?

Ante la imposibilidad de adaptar la situación presente a una «narrativa maestra»<sup>681</sup>, como la denomina Danto, la década de los sesenta se convierte en un período en el que la *teoría* adquiere una gran importancia, en el que ninguna teoría acerca del arte parece estar más justificada que otra y en el que cada artista podía elegir el tipo de arte que quería hacer sin que existieran, aparentemente, criterios de exclusión. Como explica Krauss, tanto el formalismo, como el estructuralismo y posteriormente, el postestructuralismo y el psicoanálisis, constituirían, todas ellas, «herramientas metodológicas que cada cual podía escoger a su antojo para enfrentarse y considerar el arte de posguerra»<sup>682</sup>.

Por tanto, no responde a una historia del arte sistemática que contenga un eje vertebrador<sup>683</sup> sobre el cual articular todos los géneros o estilos surgidos en un determinado momento, sino, por el contrario, como lo explica Gerald Graff: «La teoría es lo que sobreviene cuando las convenciones literarias y las definiciones de

---

<sup>680</sup> Marcel Duchamp en Calvin Tomkins, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 411.

<sup>681</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 115-129.

<sup>682</sup> Rosalind Krauss, *Arte desde 1900*, Madrid, Akal, 2006, p. 671.

<sup>683</sup> Cfr. François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona, Melusina, 2003, pp. 108-9.

la crítica que se consideraban adquiridas se transforman en los objetos de un debate sistemático»<sup>684</sup>. Así sucede con la erosión de la teoría formalista del arte. De manera que la teoría, es decir, la explicación, se convierte en su propia razón de ser, llegando, en el caso del arte conceptual, a sustituir a la obra.

Annette Michelson fue una de las primeras exponentes de la «teoría francesa» en los Estados Unidos –primordialmente estructuralista y postestructuralista-, y Krauss, una de las primeras en desarrollar sus implicaciones para la crítica de arte.

Michelson se interesó principalmente por modelos críticos que iban de André Bazin<sup>685</sup> a Roland Barthes, descubiertos durante una larga estancia en París en los años cincuenta y principios de los sesenta. Ya hemos apuntado que Michelson sería de las primeras en escribir y reflexionar sobre la obra de Snow y, de hecho, sus textos marcaron la interpretación de su obra a partir de ese momento, convirtiéndose en modelo de referencia. Ahora bien, aunque el conocimiento de ciertos planteamientos filosóficos pueda facilitar el acercamiento y la comprensión de estas obras, se ha de evitar la adscripción a cualquier corriente de pensamiento concreta, restaurando la autoridad de la experiencia visual.

En cierto modo, como indica Baxandall, actividades academizadas como la crítica de arte, «tienden a investirse con rapidez de una autoridad especial»<sup>686</sup>, y, ante el fenómeno de la conquistada autonomía del arte, la convicción sobre la necesidad de la crítica y la teorización ha ido en aumento, convirtiéndose en una actividad absolutamente imprescindible porque sin ella la recepción de las obras de arte sería incompleta<sup>687</sup>. Vilar señala las dos subdivisiones que se pueden establecer en el ámbito de esta tradición que desde el Romanticismo ha sostenido «el carácter necesario de la crítica».

Por un lado, la de «raíz estrictamente ilustrada», que entiende la crítica como explicación, interpretación y evaluación, es decir,

---

<sup>684</sup> Gerald Graff, *Professing Literature*, citado en François Cusset, *op. cit.*, p. 109.

<sup>685</sup> Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, New York, Soho, 2000, p. 231.

<sup>686</sup> Michael Baxandall, *Modelos de intención*, Madrid, Hermann Blume, 1989, p. 155.

<sup>687</sup> Gerard Vilar, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 81-7.

como función mediadora entre el arte y su público, y que se ha hecho imprescindible debido a la progresiva pérdida de evidencia del arte y su carácter autorreflexivo. En este punto Vilar sitúa a autores como Roger Fry, Clement Greenberg, Michael Fried, Noël Carroll o Robert Hughes. La segunda categoría a la que hace referencia es, a su modo de ver, «menos intuitiva».

Es de raíz fundamentalmente romántica y sostiene la extraña y sorprendente teoría de que las obras de arte (o literarias o musicales) serían incompletas sin que la crítica las «redimiera», trajera a concepto su «contenido de verdad», o bien, en algún sentido, «constituyera», «salvara» o «liberara» su significado<sup>688</sup>.

Entre los que se sitúan en esta segunda categoría, aunque las diferencias nunca son tan tajantes ni claras, Vilar incluye a Hegel, a Benjamin, Adorno, A. Danto o a R. Krauss, por ejemplo.

Como indica Vilar, ambas han ejercido su autoridad y progresivo atrincheramiento detrás de un aparato de exclusión de aquello que no responde a su concepción del arte en cada momento histórico. En el caso de Greenberg con su deslegitimación de movimientos como Dadá o el surrealismo, en primer lugar, y después, el pop o el minimalismo, y en el caso de los postestructuralistas, sancionando cualquier arte que, bajo la excusa de su autonomía, pudiera sustentar o justificar valores burgueses, o bien intereses de clase o puntos de vista moralmente sospechosos<sup>689</sup>.

No obstante, la necesidad de interrogarse sobre sus métodos y objetivos ha convertido a la propia crítica y teoría del arte en una actividad reflexiva que los mismos artistas ejercieron, en paralelo a su producción, lo cual ha dado lugar a lo que Vilar define como el concepto de «crítica como compleción de la obra». Esta concepción de la crítica se entiende como una tarea creativa de interpretación absolutamente imprescindible sin la cual las obras están inacabadas o no están completas. Lo cual pone de manifiesto la cada vez mayor

---

<sup>688</sup> *Ibíd.*, p. 83.

<sup>689</sup> Es lo que la filosofía del arte denomina *platonismo*, véase Noël Carroll, “Arte, narración y entendimiento moral”, en J. Levinson (ed.), *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010, pp. 201-51; F. Pérez Carreño, “El valor moral del arte y la emoción”, *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 38, No. 114 (diciembre 2006), pp. 69-92.

necesidad de refuerzo de la obra de arte por una explicación que la haga comprensible. «La crítica, como reflexión de la obra, deja de ser juicio sobre ella para convertirse ella misma en obra»<sup>690</sup>.

Como hemos señalado, los artistas adoptan la posición de teóricos con textos que comparten los mismos espacios y publicaciones que los de los críticos consagrados. El caso más paradigmático y más mencionado, es el de la publicación en el mismo número de *Artforum* de 1967, de los artículos “Art and Objecthood”, de Michael Fried, “Notes on Sculpture” de Robert Morris, en clara confrontación, “Paragraphs on Conceptual Art”, de Sol Lewitt, que marca en cierto modo el comienzo del arte conceptual, y “Towards the Development of an Air Terminal Site” de Robert Smithson sobre el *land-art*.

Aunque las diferencias entre ellos son evidentes, en general, todos ponen el énfasis en el carácter teórico de la actividad artística, es decir, en el hecho de que la reflexión teórica no es posterior a la obra de arte, sino que pertenece a ella o, incluso, se identifica con ella. Por tanto, su intención es la de generar en el espectador una visión y una experiencia crítica, reflexiva y, también, conceptual<sup>691</sup>, sin la cual, como ha explicado Danto tantas veces, no podemos concebir las *Brillo Boxes* de Warhol o el urinario duchampiano como obras de arte.

No obstante, esto generó críticas y acusaciones acerca de su no-artisticidad. Como hemos visto, para Wollheim, por ejemplo, el conocimiento adquirido de forma independiente o externa a lo pretendido por el artista en la obra, aunque puede servir como complemento teórico «traspasa su papel legítimo cuando hace que el espectador diga o piense cosas que no ve cuando mira»<sup>692</sup> la obra en cuestión, es decir, cuando en la percepción sensible de la imagen o el objeto no percibimos aquello que la teoría o la explicación nos dice que tenemos que percibir.

---

<sup>690</sup> Gerard Vilar, *op. cit.*, p. 86-7.

<sup>691</sup> Félix de Azúa, “La violencia del género”, *De las News a la Eternidad*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012, p. 26.

<sup>692</sup> Richard Wollheim, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997, p. 56. En lo que respecta a la práctica fílmica, y en concreto a la obra de Snow, véase la sección 1.2.4.

Para Herwitz<sup>693</sup>, sin embargo, el uso de la teoría en el arte contemporáneo ha heredado la asunción de la vanguardia de que la teoría ayuda a entender y defender sus propuestas de cambio en el orden del arte y de la realidad. Aunque tal otorgamiento de poderes ya no es formulado por la postvanguardia como un utopismo amable o despreocupado, sino que se cree que la teoría confiere poder al trabajo artístico, y a los escritos de arte, como agentes sociales, de reflexión y crítica.

Las rupturas filosóficas entre los enfoques formalista e histórico-social que se producen a finales de los sesenta son una muestra de esta diferencia. En la explicación de Krauss acerca de su distanciamiento del formalismo se ve muy bien la distancia entre ambos modelos de crítica señalados por Vilar, así como el riesgo no presente en las vanguardias, de que la teoría sea simplemente un elemento adherente a la obra. En este texto Krauss hace referencia a un artículo polémico publicado por Greenberg en 1967, en *Artforum*, titulado “Complaints of an Art Critic”, en el que analiza la corrupción que el término «formalismo» había sufrido desde la vanguardia literaria rusa de principios de siglo hasta su «vulgarización» por parte de la crítica de arte americana.

Cuando Greenberg me expuso personalmente su posición antes de publicarla, no le pedí que me explicara o justificara su cambio en el análisis de lo artístico, aunque de inmediato comprendí que la intención de Greenberg era distanciarse de estudiosos como Clive Bell y Roger Fry que, en su defensa a ultranza del binomio forma-calidad, habían expresado en más de una ocasión su hostilidad hacia el contenido de las obras de arte. Entendí que la vulgaridad a la que Greenberg hacía referencia era una especie de acusación de que cualquiera podía confundir la experiencia artística, con una buena forma sin contenido alguno. [...]

Y fue entonces como yo también me di cuenta que había que rechazar el formalismo y que la obra de arte ya no podía hablar más por sí misma con sus formas y su cromatismo, como sostenía Greenberg. Pensé que para penetrar en el significado del arte, en su contenido y, consecuentemente,

---

<sup>693</sup> Cfr. Daniel Herwitz, *Making Theory. Constructing Art*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1993.

conseguir una buena comunicación con la obra era necesario acudir al artista. Pero esto Greenberg no lo llegó a aceptar. Incluso más tarde llegué a pensar que sólo desde la ironía proclamó la vulgaridad intelectual del formalismo. [...]

El formalismo me permitió separarme del tipo de crítica subjetivista, romántica y poética practicada entonces, entre otros, por Harold Rosenberg. Pero a años vista creo que yo, en realidad, nunca estuve convencida de que las cuestiones formales e incluso las relativas a la técnica fuesen esenciales en cualquier obra de arte. Pronto empecé a intuir que debajo de la escritura de la mayoría de los críticos modernos latían cuestiones relativas al contenido y que, por tanto, el ejercicio crítico sincero o no reprimido debía superar la pura inocencia derivada de la objetividad y debía implicarse en cuestiones de sensibilidad y de ideología. Tal como planteé en el artículo “A View of Modernism”, publicado en *Artforum* en 1972, artículo en el que algunos autores han querido ver un verdadero documento de ruptura, en aquellos momentos yo compartía plenamente una afirmación del escritor y novelista Robbe-Grillet<sup>694</sup>: «No podemos seguir sin darnos cuenta de que si nosotros en la historia utilizamos esquemas de significado, estamos penetrando en sistemas de control y censura. Ya no somos inocentes. Si las normas del pasado sirven para calibrar el presente, pueden también servir para construirlo»<sup>695</sup>.

La declaración de Krauss expresa claramente el cambio de paradigma que se estaba produciendo tanto a nivel artístico como teórico. La obra «ya no podía hablar más por sí misma», no es suficiente con las premisas formales y las propiedades intrínsecas

---

<sup>694</sup> A partir de los años sesenta, sobre todo después de la traducción en 1965 de *Pour un nouveau roman*, se volvió bastante frecuente en la crítica de arte americana, relacionar las posiciones literarias y teóricas de Robbe-Grillet con las obras de los artistas pop y minimalistas. El propio Robbe-Grillet, en 1968, en una entrevista con Paul Schwarz, “Anti-Humanism in Art”, *Studio International*, abril de 1968, declaró que se sentía muy próximo a Lichtenstein y al arte pop. Citado en Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 308.

<sup>695</sup> Rosalind Krauss, en Anna María Guasch, *La crítica dialogada*, Murcia, Cendeac, 2007, pp. 68-73.

de la representación sino que su valor está sujeto a su función social, ética, política, ideológica.

Por una parte, hay un declive del viejo modelo neoyorkino, liberal en lo cultural y en lo político, con un pie en la Vieja Izquierda y «un pie en el desván» (como dice aquí el artista –autor Brien O’Doherty). Por otra, hay un ascenso de una nueva clase de crítico ligado a una diferente clase de vanguardia, a una vanguardia implicada en la teoría crítica e inspirada por la política feminista, más subversiva a corto plazo pero quizá más académica a largo plazo<sup>696</sup>.

Se traslada la atención crítica del trabajo específico del arte a su contexto social, reclamando del arte que solo pueda ser comprendido mediante la investigación de las circunstancias extra-estéticas dentro de las cuales es producido y exhibido. De ahí que la teoría institucional del arte goce de gran popularidad entre los críticos, los administradores, los marchantes de arte pero también entre los artistas, a pesar de que su popularidad se deba, en parte, a que le otorga un mayor poder a los representantes del mundo del arte frente a la autoridad del propio artista.

Por otro lado, como explica Foster, el artista y la institución se utilizan mutuamente de dos modos, «conservando el *status* social del arte y ejerciendo la pureza moral de la crítica, una cosa como complemento o compensación de la otra»<sup>697</sup>. Produciéndose así un desplazamiento desde las posturas más críticas y combativas, aunque también más ingenuas, de finales de los sesenta contra las instituciones, hacia una connivencia beneficiosa para ambos, aunque no carente de ambigüedad<sup>698</sup>.

---

<sup>696</sup> Hal Foster, *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004, pp. 116-7.

<sup>697</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, p. 200.

<sup>698</sup> La transformación en la relación entre la práctica artística y las instituciones que la legitiman y administran, ha sido enorme, hasta el punto que, en la actualidad, muchas veces es la propia institución, -museos, galerías, centros de arte-, la generadora de «acontecimientos» artísticos. La obra como tal no existe previamente sino que el comisario, el curator, articula una *tesis* y encarga a los artistas una obra que responda a ese acontecimiento concreto. O bien, se generan proyectos públicos, de site-specific, de fotografía documental, de net-art, de «prácticas relacionales». La intención de este tipo de propuestas no es meramente la representación de lo real, sino la reflexión teórica y crítica sobre lo real y sus representaciones, adentrándose en terrenos que lindan, y que en ocasiones son imbuidos por lo sociológico, el psicoanálisis o la antropología. La tendencia ya no

El arte se fusiona con la cultura visual contemporánea dando como resultado un mapa complejo en el que a veces se producen conflictos éticos acerca de la pertinencia de mostrar en un ámbito artístico o museístico imágenes cuya procedencia y función inicial nada tiene que ver con este campo de acción, llegando incluso a desvirtuar o vaciar por completo su sentido<sup>699</sup>.

No obstante, la deriva y el deslizamiento de la práctica y de la crítica del arte desde las premisas radicales de los sesenta, como herederas de las vanguardias históricas, hacia una integración institucional y en el mercado cada vez mayor por parte de los artistas y de sus obras, trae consigo una deriva hacia posturas más cínicas y escépticas.

El recurso a la violencia o imágenes estereotipadas, así como de gags ridículos e incluso regresivos como se da en algunas obra de Snow o de Nauman, constituyen una respuesta a una época de descreimiento y de oscurantismo narcisista, como señala Krauss en “Video: The Aesthetic of Narcissism”<sup>700</sup>.

Tanto las obras de Snow como las de Nauman de la década de los setenta, declinan hasta convertirse, en ocasiones, en una acartonada exhibición artística. Es especialmente reseñable el tipo de respuesta emocional que provocan, una cierta afectación que valora lo regresivo y que se centran en determinadas situaciones comunicativas y su comprensibilidad o incomunicabilidad, en la relación entre la identidad pública y privada, cuestiones que ya han recibido nuestra atención en el capítulo (1.2.f.).

Sus obras juegan en ocasiones con el condicionamiento de la conducta y la alteración de las normas, entendidas éstas como regularidades de conducta generadas por el juego mutuo de expectativas entre individuos que interactúan para conseguir ciertos

---

es a politizar el arte y la cultural sino, por el contrario, a culturizar la vida, o como lo definió Benjamin, se trataría de la estetización de la política, entendida como un proceso de paulatina transformación del ámbito de lo político en un espacio estético, un espacio en el que se antepone las respuestas emocionales a las razones. Como advierte Rancière, estos esfuerzos por equiparar el espacio museístico con la vida social pueden derivar en la mera banalización y limitar la eficacia de unas obras aparentemente subversivas.

<sup>699</sup> Es el caso de fotografías o imágenes, en las que no hay como tal voluntad estética, como pueden ser fotografías de guerra o pobreza y que son expuestas en ámbitos museísticos, siendo capaces de cautivar por su belleza.

<sup>700</sup> Rosalind Krauss, “Video: The Aesthetic of Narcissism”, *October*, vol.1, Spring, 1976, pp. 50-64.

objetivos. Al experimentar una alteración o una amenaza hacia el sentido, bien sea a través de la alteración del lenguaje, de la distorsión de la imagen, de condicionamientos espaciales, se busca una actitud reflexiva por parte del espectador, aunque también, algunas interpretaciones han señalado que la respuesta que provocan son, más bien, de ansiedad e inseguridad.

Si tomamos en consideración alguna obra de Nauman sobre acciones que responden a órdenes o mandatos, lo cierto es que Nauman no se preocupa tanto de las emociones que genera, como del lenguaje y las convenciones sociales que condicionan la conducta.

Rompe con la uniformidad que la educación, las convenciones sociales y las buenas maneras han introducido. Los protagonistas actúan como mimos, por lo tanto carece de figura interna sujeta a emociones propias, o en otras ocasiones los protagonistas son payasos que transgreden las barreras de lo que consideramos las normas de decoro necesarias para una convivencia respetuosa, pero no parecen sentir remordimientos por ello. Esto también sucede en las obras de Snow, en las que los actores actúan de una forma acartonada, para nada natural, eliminando así toda expresión de la subjetividad, al tiempo que mantiene un distanciamiento afectivo. Esto puede originar la desaprobación del espectador o su indignación, tal y como la expone Danto en una crítica surgida a tenor de una exposición de Nauman, en la que expresa que su mayor deseo era abandonar la exposición<sup>701</sup>. Aunque, más concretamente, la respuesta que buscan es la reflexión sobre la conducta humana y sus reglas, lo cierto es que la experiencia, en ocasiones, se caracteriza por la conmoción que provoca.

Estas «tendencias anarquizantes, destructivas, nihilistas y parasitarias» señalan los «reductos irracionales»<sup>702</sup> que son necesarios controlar y contener por parte de toda sociedad.

Este espectáculo de la transgresión, tan ligado al arte de este tiempo, lo que consigue es reafirmar y señalar el poder simbólico de

---

<sup>701</sup> Arthur C. Danto, "Bruce Nauman", en Robert C. Morgan (ed.), *Bruce Nauman*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 2002, pp. 146-154.

<sup>702</sup> Félix de Azúa, "El sobrino de Rameau: Introducción", *El aprendizaje de la decepción*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 133; Bernard Williams, "Diderot y El sobrino de Rameau", *Verdad y veracidad*, Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 183-200.

esas normas y valores o ideales a transgredir, poniendo siempre el acento en una fuente externa que es la que condiciona al individuo que se ve sometido a ella. En el caso de Snow, la fuente externa son los propios dispositivos tecnológicos y procesos técnicos que condicionan la conducta del espectador y desvirtúan la imagen generada. El escepticismo de estas propuestas muestran el recelo hacia cualquier posibilidad de certeza, de hecho, el uso de vaguedades y paradojas lingüísticas para explicar o presentar sus obras es algo común. Así pues, invitado por Lyotard para introducir y mostrar algunos de sus filmes en el marco de un coloquio titulado “Comme Juger?” en 1979<sup>703</sup>, Snow presenta, en una performance-conferencia, el texto titulado *Presents* como introducción a la proyección de uno de sus filmes. Señalando las paradojas lingüísticas y la multiplicación de sentidos e interpretaciones que permite el lenguaje, el texto expone los diversos significados y los múltiples usos en inglés y en francés de la palabra *Presents*.

Esta adherencia a formulaciones confusas de la filosofía del lenguaje, sostiene que el lenguaje consiste en «signos arbitrarios» que adquieren sentido en relación con otros signos, y no en relación con un mundo no lingüístico. En su caso, Snow subraya cómo los conceptos y el lenguaje entran en conflicto con la experiencia perceptiva, derivando en la desconfianza ante los discursos racionales y el escepticismo con respecto a la creación de sentido a través del arte. La sensación de estar constreñido por algo situado más allá de la voluntad, así como la resistencia a construir un sentido coherente es la razón de ser de estas obras.

---

<sup>703</sup> Cabría recordar que ese mismo año aparece el libro de Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, en el que hace referencia a «los juegos del lenguaje» de Wittgenstein. Michael Snow, “Cerisy-la-Salle. 1979”, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1994, pp. 203-4.

## CODA: UN VACÍO SONORO

A new age does not begin all of a sudden.  
My grandfather was already living in the new age.  
My grandson will probably still be living in the old one.

The new meat is eaten with the old forks.

Bertolt Brecht<sup>704</sup>

Cuando el objeto de estudio trata sobre arte contemporáneo, y en concreto, sobre la obra de artistas vivos, es difícil llegar a conclusiones satisfactorias, en parte porque el corpus teórico se va redefiniendo paralelamente al propio trabajo, en parte porque nos falta distancia, con lo cual, a lo máximo que aspira uno es a tratar de clarificar algo, cómo hemos llegado al punto en el que nos encontramos.

Atendiendo al panorama artístico actual nos encontramos, casualmente, con que una de las exposiciones de la temporada en la Tate Modern de Londres, es la exposición de una obra de Tacita Dean titulada *Film*. Una película muda, en 35mm y de 11 minutos de duración, proyectada girando la imagen 90°, sobre un monolito de 13 metros en la Sala de Turbinas. La proyección permite visualizar los agujeros dentados de la película a los lados. Un «poema visual» por el que circulan escenas y objetos cotidianos como un huevo, una naranja, unos tomates, unas setas, unas escaleras mecánicas o el logo de la Paramount y texturas, bases cromáticas y figuras producidas por la experimentación manual y directa sobre la propia película. El énfasis en el trabajo manual de edición y positivado no es casual. No hay una narración subyacente ni un significado conjunto que dote de sentido al suceder aleatorio de las imágenes.

---

<sup>704</sup> Bertolt Brecht, “New Ages” (“Die Neuen Zeitalter”), citado en Philip Rosen, “Old and New: Image, Indexicality, and Historicity in the Digital Utopia”, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 301.



32. Tacita Dean, *Film*, 2011  
Vista de la exposición en Londres, Tate Modern

Asimismo, se ha definido la obra como un homenaje al cine analógico, un medio en extinción. «Hemos atravesado el valle de las sombras de los muertos», explica la propia Tacita. «Me doy cuenta de que este bello medio que creamos hace 120 años está a punto de perderse. No soy fetichista del medio, ni soy anti-digital, quiero que quede claro. Pero me encanta hacer cine, y no quiero perder la posibilidad de hacerlo»<sup>705</sup>.

Su obra *Film* es, por tanto, un homenaje a este medio que hizo del espectáculo de la imagen en movimiento una atracción popular. El término escogido para el título es significativo pues recoge todo su sentido original, teniendo en cuenta los procesos materiales de producción, el celuloide, las secuencias de imágenes fijas, el montaje<sup>706</sup>.

---

<sup>705</sup> Declaraciones de Tacita Dean en la presentación de la exposición recogidas por el corresponsal en Londres, Borja Bergareche, “Homenaje al cine analógico de Tacita Dean en la Tate Modern”, *ABC*, 14/10/2011.

<sup>706</sup> Noël Carroll, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, Blackwell Publishing, 2008, p. 32.

I am not known for making works on a spectacular scale, so I had to go somewhere I had never been before. The Turbine Hall commission is about the spectacular: there is no getting away from that. So I thought, I'm going to do something spectacular – not a 148-minute film about an old man<sup>707</sup>.

Se ha señalado que esta obra tiene mucho de revival, de manierismo y de nostalgia, y que no hace sino revivir las experimentaciones que los creadores del cine reflexivo americano agotaron a mediados de los setenta, retomando conceptos como «cine lírico», con el que Adam Sitney definiría los filmes de Stan Brakhage, por ejemplo.

Hernández-Navarro considera este tipo de propuestas como un espectáculo de la obsolescencia<sup>708</sup>, un espectáculo comercialmente artístico, el comercio de la nostalgia, que tan bien conoce el mundo de la publicidad, y que está en cierto modo presente en esta obra, pues, como señala Mary Ann-Doane<sup>709</sup>, en el reconocimiento por parte del espectador de una vieja fotografía o de una película antigua, el hecho de la materialidad del medio pasa a un primer plano.

Así pues, la fe en la singularidad del medio responde, nuevamente, a la necesidad de demostrar que el medio fílmico sustenta una forma artística específica<sup>710</sup>.

Postura que delata la impotencia y una visión confrontada con los cambios introducidos por las innovaciones tecnológicas y el procesamiento de la imagen. Algo similar a lo que narra Benjamin que sucede en torno a 1880 cuando los fotógrafos, debido a la

---

<sup>707</sup> Tacita Dean citada en Charlotte Higgins, “Tacita Dean’s Turbine Hall Film pays homage to a dying medium”, *The Guardian*, 10/10/2011.

<sup>708</sup> En una serie de tres artículos titulados “Tecnologías de segunda mano”, Miguel Á. Hernández-Navarro analiza el uso de tecnologías del pasado «como ejemplo de la tendencia de la cultura visual de nuestros días a trabajar con estéticas anacrónicas y anticuadas como una puesta en obra de estrategias de resistencia ante los avances del tiempo y de la historia». Para ello pone como ejemplo la obra *Rheinmetal/Victoria 8* de Rodney Graham, la serie de televisión *Fringe* y la obra de Tacita Dean, *Film*. <http://salonkritik.net/10-11/2012/03/tecnologias-de-segunda-mano-ii-2.php#more> (Consulta 12/03/2012). Véase también Gerard Vilar, “Usos y abusos de la historia”, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 249-264.

<sup>709</sup> Mary Ann Doane, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *Differences: A journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, 2007, p. 144.

<sup>710</sup> Noël Carroll, “Forget the Medium!”, *Engaging the Moving Image*, New Haven & London, Yale University Press, 2003, pp. 1-9.

incorporación de ópticas más luminosas que acortan el tiempo de exposición y eliminan las zonas de oscuridad, recurren a «los artificios del retoque y especialmente gracias al empleo de la goma bricomatada» para simular el aura perdida<sup>711</sup>.

Más bien ocurre que en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se corresponden tan exactamente como divergen en el siguiente período de decadencia<sup>712</sup>.

El carácter irrepetible y aurático de la obra moderna, que había sido desbancado por los procesos tecnológicos de reproducción en serie de los artistas postvanguardistas, así como por el carácter prescindible del soporte al que habían llegado los conceptuales, se renueva de la mano de la inscripción fotoquímica, como marca, índice de verificación de la existencia del objeto.

El *décalage* entre la técnica y el objeto suscita, al mismo tiempo, la cuestión sobre la necesidad de una reflexión acerca de los ciclos de vida de las tecnologías, «las esperanzas con las que nacen y los ignominiosos destinos a los que están condenadas en el momento en que se vuelven obsoletas, un momento que cada vez llega más deprisa, ya que el ritmo de la tecnología crece exponencialmente. El propio medio cinematográfico que ha sustituido al fotográfico se ve ahora amenazado a su vez con quedar obsoleto por una codificación digital que se actualiza día a día y convierte sus primeras encarnaciones en objetos anticuados»<sup>713</sup>.

Para Krauss, como hemos visto, es precisamente esa obsolescencia la que otorga un carácter redentor a la tecnología, recobrando la promesa utópica que podía contener, por ejemplo, la fotografía como «pasatiempo de aficionados, es decir, antes de comercializarse y consolidarse como mercancía»<sup>714</sup>. Partiendo de la lectura de Benjamin, para Krauss el propio medio obsoleto, reinventado y reinterpretado por el artista, «nos permite imaginar un exterior a la propia *cultura del espectáculo*, es decir, una forma anterior en la que el espectáculo liberaba y apoyaba la vida

---

<sup>711</sup> Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 37.

<sup>712</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>713</sup> Rosalind Krauss, “Primeras líneas: introducción a Photograph”, *James Coleman*, cat. exp. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1999, p. 88.

<sup>714</sup> *Ibíd.*, p. 88.

imaginativa»<sup>715</sup>. Así pues, este deseo de redención en lo obsoleto, responde, por una parte, a la experiencia de la pérdida y la necesidad de *fosilización* de lo que ya es pasado, pero, al mismo tiempo, se percibe el eco remoto de los discursos críticos de la modernidad y del progreso técnico de principios del siglo XX<sup>716</sup> ante la «civilización técnica», una respuesta a un clamor contra el despotismo de la tecnología que ha acompañado al arte moderno desde siempre.

La codificación digital es vista, en muchos casos, como encarnación de una ruptura histórica en la naturaleza del medio y de la representación, una especie de cambio radical tecnológico en la producción y el procesamiento de significados, de sentido, de manera que su definición, normalmente, se plantea en oposición al sistema analógico aferrado al ideal de indexicalidad. Esta distinción es, principalmente, una materia de inscripción. Mientras la inscripción analógica es relativamente continua y está supeditada al contacto físico entre diferentes sustancias (bien sea por contacto directo como el grabado, o la pintura sobre el lienzo, por ejemplo, o bien por impresiones a distancia como es el caso de la fotografía), la inscripción digital es relativamente discontinua y depende de un código aparentemente arbitrario de elementos discretos, relacionales (números)<sup>717</sup>. Por lo tanto, lo indécico, se convierte en el término opuesto, contra el cual lo digital puede ser definido y presentado como superación de lo anterior. Este es especialmente el planteamiento con respecto al análisis de la imagen digital. Y este desplazamiento, es la primera indicación de que no estamos tratando aquí, simplemente con definiciones propiamente *técnicas*, sino con cuestiones de carácter ontológico e idealista del arte, y

---

<sup>715</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>716</sup> Fried retoma en su último libro sobre fotografía la referencia a Heidegger y «la cuestión de la técnica». Véase Michael Fried, *Why photography matters as art as never before*, New Haven and London, Yale University Press, 2010.

<sup>717</sup> La representación numérica es el elemento crucial y diferenciador de lo digital, lo cual convierte los medios en datos informáticos, basados en un código común de representación, y por tanto los vuelve programables. Evidentemente, es un cambio de naturaleza de la imagen y de sus posibilidades que no puede ser obviado. Véase Lev Manovich, “¿Qué son los nuevos medios?”, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 22; Philip Rosen, “Old and New: Image, Indexicality, and Historicity in the Digital Utopia”, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 302.

reivindicaciones dirigidas a la normativización socio-cultural. Si atendemos a nociones clave que se han desarrollado para describir esta novedad radical, se confirma esta visión.

Existe, por otro lado, una versión prometeica de las nuevas tecnologías y de la imagen digital como nueva generadora de realidad, gracias a su potencial de simulación, que es defendida por teóricos y artistas como Peter Weibel<sup>718</sup>. En este sentido, la utopía digital define su novedad en oposición al medio que la precede, identificando ese medio con la indexicalidad, convertida en unidad monolítica caracterizada por la fijación del mundo.

Entre una postura y la otra, debería ser posible situarse en un término medio, atendiendo a un posicionamiento más débil pero también más prudente sobre las potencialidades de cada una de ellas. Ni caer en la visión nostálgica del pasado que limita nuestra capacidad de imaginar un futuro, ni abrazar imprudentemente nuevas fantasías emancipadoras, otorgando un carácter utópico a las nuevas tecnologías, sin tomar en consideración ni cómo surgen, ni quién ni de qué manera se desarrollan, ni sus contraprestaciones.

En el caso de Snow, los productos audiovisuales, en su actual encarnación globalizada proporciona la estructura que enmarca un modo de estar en el mundo, de cotidianidad, hacia la cual, al menos visto desde fuera, el artista se siente positivamente atraído. Al mismo tiempo sus obras contrarrestan esta retórica de ruptura y diferenciación que tiende a predominar en el discurso de la imagen procesada, pues sus trabajos más recientes que hacen uso de estos nuevos medios, lo que producen, más bien, es la redefinición y consolidación de una forma de percepción, formulando las conexiones y diferencias entre ellos y otras disciplinas.

While individually hand-made things may be more quote «human», I think that mass-produced things are more natural<sup>719</sup>.

Sus dispositivos se caracterizan por su incapacidad de generar conocimiento sobre el mundo que nos rodea, inmersos en una visión autorreflexiva. Su obra además, lejos de constituirse como un

---

<sup>718</sup> José Luis Molinuevo, *op. cit.*, pp. 70-1.

<sup>719</sup> Michel Snow, “Crafts. 1967”, *The Collected Writings of Michael Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1994, p. 33.

trabajo de introspección de un yo que vaga por los subterfugios de su intimidad, se asienta en las descripciones y funcionamiento de los aparatos de registro que enmarcan la percepción, y como hemos señalado, genera una aparente impersonalidad. Se concibe la imagen como un signo esencialmente inestable, cuyo único contenido claro es el que se refiere a la imposibilidad de una interpretación fiable del mundo. Cuando el espectador se enfrenta a obras de este tipo, no se identifica en absoluto con lo que está experimentando, no siente satisfacción, ni placer, sino, más bien, comprende que su experiencia perceptiva e interpretativa se está poniendo a prueba. La automatización del proceso expresa una de las manifestaciones de la obra, que es, la experiencia extenuante, agotadora, punitiva del resultado.

Lo que sucede con obras de estas características, como claramente intuyó Fried en su momento, es que el énfasis recae más en la dimensión de la experiencia y menos en el contenido substancial de la obra. Para ello es preciso tener en cuenta que el arte audiovisual «incorpora la técnica como un momento esencial y no tanto, instrumental del arte»<sup>720</sup>.

---

<sup>720</sup> José Luis Molinuevo, *op. cit.*, p. 56.



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Bibliografía específica sobre Michael Snow

Publicaciones de Michael Snow:

*Michael Snow. Des écrits 1958-2003*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005.

*Anarchive 2: Digital Snow*, DVD\_ROM, publicado por Anarchive (París) y Fondation Daniel Langlois (Montreal), 2003.

Monografías y catálogos:

*Projects: Michael Snow. Photographs*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1976.

*Michael Snow*, París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1978.

*Music/Sound 1948-1993/ The Michael Snow Project*, Toronto, Art Gallery of Ontario, A. A. Knopf, 1994.

*Visual Art 1951-1993. Exploring plane and contour. The drawing, painting, collage, foldage, photo*, Toronto, Art Gallery of Ontario, Alfred A. Knopf Canada, 1994.

*The Collected Writings of Michael Snow*; with a foreword by Louise Dompierre, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier University Press, 1994.

*Presence and Absence: The Films of Michael Snow 1956-1991*, The Michael Snow Project, Jim Sheddon, ed., Toronto: Art Gallery of Ontario, Alfred A. Knopf Canada, 1995.

LEGGE, Elizabeth, *Michael Snow. Wavelength*, London, Afterall Books, 2009.

Artículos, entrevistas y capítulos de libros:

- ARNAUD, Jean, "Touching to See", *October*, No. 114, (Fall 2005), pp. 5-16.
- BONET, Eugeni, "Notas sobre 3 films de Michael Snow", *Visual 2*, Barcelona, Film Vídeo Informació, Mayo 1978.
- BULLOT, Erik, "Keaton and Snow", *October*, No. 114, (Fall 2005), pp. 17-28.
- CORNWELL, Regina, "De La, 1971", en *Michael Snow/MATRIX 22*, cat. exp. Berkeley, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive BAM/PFA, 1979.
- DE DUVE, Thierry, "Michael Snow: the deictics of experience, and beyond", *Parachute*, No 78, (junio 1995), pp. 28-41.
- DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Mi cine es un montaje, una manipulación", *ABCD Las Letras*, No 901, 09 de mayo de 2009.
- ELDER, J. Bruce, "Michael Snow's Wavelength", *Image and Identity: Reflections on Canadian Film and Culture*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1989, pp. 188-213.
- GUERRA, Carles, "Épica estructuralista", en *La Vanguardia. Cultura/s*, 13 de mayo de 2009.
- KELLMAN, Tila L., *Figuring Redemption. Resighting My Self in the Art of Michal Snow*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2002.
- MACDONALD, Scott, "Michael Snow", *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley, University of California Press, 1992, pp. 51-76
- \_, "Michael Snow: Wavelength", *Avant-garde Film. Motion Studies*, New York, Cambridge University Press, 1993, pp. 28-36.
- MICHELSON, Annette, "Toward Snow. Part 1", *Artforum*, No. 9, (June 1971), pp. 30-37.
- \_, "About Snow", *October*, No. 8, (Spring 1979), pp. 111-125.
- \_, "The Sound of Music: A Conversation with Michael Snow", *October*, No. 114, (Fall 2005), pp. 43-60.
- MOLINA, Ángela, "Subsistir, insistir", *El País. Quadern/7*, 07 de mayo de 2009.
- POLAN, Dana, "The Michael Snow Project Publication Series", *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 3, (Spring 1996), pp. 55-57.

- SNOW, Michael, en conversación con Gloria Moure, *Projecció i dialleg*, Caixaforum, Barcelona, 4 de noviembre de 2011.
- TAUBIN, Amy, "Doubled Visions", *October*, No. 4, (Fall 1977), pp. 33-42.
- TURVEY, Malcolm, "The Child in the Machine: On the Use of CGI in Michael Snow's *Corpus Callosum*", *October*, No. 114, (Fall 2005), pp. 29-42.
- ZIOLKOWSKI, Fabrice, "The Films and Photographs of Michael Snow by Regina Cornwell", *Film Quarterly*, Vol. 33, No. 4, (Summer 1980), p. 33.

## 2. Bibliografía general

- AA.VV., *Bruce Nauman*, cat. exp. Madrid, MNCARS, 1993.
- AA.VV., *Minimal Art*, cat. exp. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996.
- AA.VV., *Marcel Broodthaers. Cinéma*, cat. exp. Barcelona, Fundación Tàpies, 1997.
- ANDRE, Carl, "Preface to Stripe Painting", en STILES, Kristine, SELZ, Peter (ed.), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, California, University of California Press, 1996, p. 124.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 1985.
- \_, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 2011.
- ARMSTRONG, R. y MARSHALL, R., (eds.), *Entre la geometría y el gesto. Escultura Norteamericana 1965-1975*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- ARROBA, Álvaro, "Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado [con la colaboración de Olaf Möller]", *Cinema Comparat/ive Cinema*, No1, 2012, pp. 12-31.
- ASHTON, Jennifer, "Modernism's 'New' Literalism", *Modernism/Modernity*, Vol. 10, No. 2, 8Abril 2003), pp. 381-390.
- AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982.

- AZÚA, Félix de, *El aprendizaje de la decepción*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- \_, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- \_, *Cortocircuitos. Imágenes mudas*, Madrid, Abada, 2004.
- \_, *La pasión domesticada*, Madrid, Abada, 2007.
- \_, “El año del juicio final”, en *El País*, 21 de enero de 2009.
- \_, “Una vida en cuatro géneros. El ensayo para la formación de masas”, (Ciclo de conferencias *El autor y su obra*), Santander, UIMP, 2009.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1999.
- \_, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 93-101.
- BAXANDALL, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.
- BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- \_, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 2001.
- \_, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas, “Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica”, *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, Cendeac, 2008, pp. 17-34.
- BOZAL, Valeriano, *Mímesis. Las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- \_, “Mirada y lenguaje”, en *Arte y escritura*, Salamanca, Edición Universidad de Salamanca, 1995.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., *Formalismo e historicidad*, Madrid, Akal, 2004.
- BUCHLOH, Benjamin H.D., KRAUSS, Rosalind, “Conceptual art and the reception of Duchamp”, *October*, No. 70, (Otoño 1994), pp. 126-146.
- BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.
- CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999.

- CARROLL, Noël, “Anti-Illusionism in Modern and Postmodern Art”, *Leonardo*, Vol. 21, No. 3, 1988, pp. 297-304.
- \_, *Theorizing the moving image*, New York, Cambridge University Press, 1996.
- \_, *Una filosofía del arte de masas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2002.
- \_, “Forget the Medium!”, *Engaging the Moving Image*, New Haven & London, Yale University Press, 2003, pp. 1-9.
- \_, *The Philosophy of Motion Pictures*, Malden, Blackwell Publishing, 2008.
- \_, “Arte, narración y entendimiento moral”, en LEVINSON, Jerrold (ed.), *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2010, pp. 201-51.
- CAVELL, Stanley, *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*, New York, Viking Press, 1971.
- \_, *El cine ¿puede hacernos mejores?*, Madrid, Katz, 2008.
- CHEVRIER, Jean-François, *L'any 1967. L'objecte d'art i la cosa pública. O els avatars de la conquesta de l'espai*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997.
- \_, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- CHION, Michel, *El sonido*, Barcelona, Paidós, 1999.
- CLAIR, Jean, *La responsabilidad del artista*, Madrid, Visor, 2000.
- CLARK, T. J., “Clement Greenberg’s Theory of Art”, *Critical Inquiry*, Vol. 9, No. 1, The Politics of Interpretation, Sept., 1982, pp. 139-156.
- COSTELLO, Diarmuid, “Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts”, *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 4, (Summer 2012), pp. 819-854.
- CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas*, Madrid, Akal, 2005
- CROW, Thomas, *El esplendor de los 60. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Madrid, Akal, 2001.
- \_, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.
- CUSSET, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona, Melusina, 2005.
- DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.

- \_, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981 [trad. cast.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002].
- \_, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- \_, “Bruce Nauman”, en MORGAN, Robert C. (ed.), *Bruce Nauman*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 2002, pp. 146-154.
- \_, “TV and Video”, en *The Madonna of the future. Essays in a pluralistic art world*, Berkeley, University of California Press, 2000, pp. 160-9.
- \_, “Los animales como historiadores del arte”, en *Más allá de la Caja de Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Madrid, Akal, 2003, p. 31.
- DAVIES, David, “Medium in Art”, en LEVINSON, Jerrold (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 2003, pp. 181-91.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2002.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 2001.
- \_, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós, 1994.
- DICKIE, George, “Defining Art”, *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, No. 3, (Julio 1969), pp. 253-6.
- \_, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DIDEROT, Denis, *El sobrino de Rameau*, Barcelona, Norma, 2008.
- DOANE, Mary Ann, “Indexicality: Trace and Sign: Introduction”, *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, 2007, pp. 2-6.
- \_, “The Indexical and the Concept of Medium Specificity”, *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 18, No. 1, 2007, pp. 128-152.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1994.
- DURAND, Régis, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- DUVE, Thierry de, *Clement Greenberg entre líneas*, Madrid, Acto Ed., 2005.
- \_, *Resonances du Readymade*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

- ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1994.
- \_, “Viaje a la hiperrealidad”, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1999, pp. 11-63.
- FONTANA I LÁZARO, Josep, “La Guerra Fría cultural”, Editorial: *Guerres culturals*, Barcelona, MACBA, (tardor 2007).
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- \_, *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004.
- \_, “Lo esencial del Minimalismo”, *Minimal Art*, cat. exp., San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996, pp. 99-121.
- FOSTER, Hal (ed.), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1987.
- FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H.D. (ed.), *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- FOUCAULT, Michael, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, D.F. Siglo XXI, 1991.
- \_, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- FRAMPTON, Hollis, *Especulaciones. Escritos sobre cine y fotografía*, Barcelona, MACBA, 2007.
- FRIED, Michael, *Arte y objetualidad*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004.
- \_, “How Modernism Works: A Response to T. J. Clark”, *Critical Inquiry*, Vol. 9, No. 1, The Politics of Interpretation, (Septiembre 1982), pp. 217-234.
- \_, *El Punctum de Roland Barthes*, Murcia, Cendeac, 2008.
- \_, *Why photography matters as art as never before*, New Haven and London, Yale University Press, 2010.
- GIDAL, Peter (ed.), *Structural Film Anthology*, London, British Film Institute, 1978.
- GOEHR, Lydia, “Tres ratones ciegos: Goodman, McLuhan y Adorno sobre el arte de la música y del escuchar en la época de la transmisión global”, *Enrahonar. Quaderns de Filosofia* 49, 2012, pp. 121-157.
- GOLDMANN, Lucien, *La creación cultural en la sociedad moderna*, Barcelona, Fontamara, 1980.
- GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1998.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *El Resto. Una historia invisible del arte Contemporáneo*, Ed. Miguel Ángel García, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

- GOODMAN, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Sex Barral, 1976.
- \_, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.
- GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002.
- \_, *La pintura moderna*, Madrid, Siruela, 2006.
- \_, *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. IV, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W., NAIRNE, Sandy (ed.), *Thinking about Exhibitions*, London, Routledge, 1996.
- GROYS, Boris, *Obra de arte total Stalin*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- \_, *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- GUARDIOLA, Juan (ed.), *Andy Warhol: cine, vídeo y tv*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, Diputación de Granada, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal, 2000.
- GUASH, Anna Maria, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- \_, *La crítica dialogada*, Murcia, Cendeac, 2007.
- GUILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990.
- HEIN, Birgit, "The structural film", en *Film as film. Formal experiment in film 1910-1975*, cat. ex. Londres, Arts Council of Great Britain, 1979, p. 93.
- HEINICH, Nathalie, *La sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.
- \_, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
- \_, "La falsificación como reveladora de la autenticidad", *Revista de Occidente*, No. 345, (Febrero 2010), pp. 5-27.
- HERWITZ, Daniel, *Making Theory/Constructing Art*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.
- HEYD, Thomas, *Encountering Nature. Toward an Environmental Culture*, Burlington, Ashgate, 2007.
- HOBBSAWN, Eric, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1999.
- \_, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2000.
- HUGHES, Robert, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- \_, *A toda crítica*, Barcelona, Anagrama, 1997.

- \_, *Visiones de América. La historia épica del arte norteamericano*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2001.
- JAMESON, Fredric, *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*, Barcelona, Ariel, 1980.
- JAY, Martin, “Regímenes escópicos de la modernidad”, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003, pp. 221-251.
- \_, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.
- JIMÉNEZ, José, *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Madrid, Mondadori, 1989.
- \_, (ed.) *El nuevo espectador*, Madrid, Visor, 1998.
- JUDD, Donald, “Objetos específicos”, en *Minimal Art* (cat. ex.)
- JUDT, Tony, *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus, 2009.
- \_, *Pasado imperfecto. Los intelectuales franceses 1944-1956*, Madrid, Taurus, 2007.
- KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- \_, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames and Hudson, 1999.
- \_, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- \_, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.
- \_, “Video. The aesthetics of Narcissism”, *October*, No. 1, (Spring 1976), pp. 50-64.
- \_, “Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, Winter, Rosalind E., 1999, pp. 289-305.
- \_, “Two Moments from the Post-Medium Condition”, *October*, Vol. 116, (Spring 2006), pp. 55-62.
- \_, “Introduction”, *Perpetual Inventory*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2010, pp. xi-xiv.
- KRAUSS, Rosalind, FOSTER, Hal (ed.), “Visual Culture Questionnaire”, *October*, Vol. 77, (Summer 1996), pp. 25-70.
- LEIGHTON, Tanya (ed.), *Art and the Moving Image*, London, Tate, Afterall, 2008.
- LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009.

- LIPPARD, Lucy R., *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998.
- MADERUELO, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo. 1960-1989*, Madrid, Akal, 2008.
- MANOVICH, Lev, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós, 2005.
- MARCADÉ, Bernard, *Marcel Duchamp, La vida a crédito*, Buenos Aires, Zorzal, 2008.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética de la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- \_, *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*, Madrid, Akal, 1997.
- \_, “Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”, *Estudios Visuales*, No. 5, (Enero 2008), pp. 138-158.
- MARÍ, Antoni, *L'home de geni*, Barcelona, Edicions 62, 1997.
- MARWICK, Arthur, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c.1974*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- MCEVILLEY, Thomas, *Sculture in the age of doubt*, New York, School of Visual Arts, Allworth Press, 1999.
- \_, “William Anastasi: Talk About Dumb”, en *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, Kingston, McPherson & Company, 2005, pp. 105-35.
- \_, *De la ruptura al «cul de sac». Arte en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.
- MCLUHAN, Marshall, POWERS, B. R., *La aldea global*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996.
- MENKE, Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.
- MICHAELS, Walter Benn, “Photography and Fossils”, en ELKINS, James (ed.), *Photography Theory*, London, Routledge, 2007, pp. 431-50.
- MICHALKA, Matthias, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (ed.), *X-Screen. Film Installations and Actions in the*

- 1960s and 1970s*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.
- MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1981.
- MICHELSON, Annette, "Gnosis and Iconoclasm. A Case Study of Cinefilia," *October*, No. 83, (Winter 1998), pp. 3-18.
- MOLINUEVO, José Luis, "Hacia una estética de las nuevas tecnologías", en *A qué llamamos arte. El criterio estético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- MONDLOCH, Kate, *Screens. Viewing media installation art*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- MORRIS, Robert, "Notas sobre escultura", en *Minimal Art*, cat. exp. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996, pp. 49-59.
- \_, "Keynote Address", *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*, Seattle, Seattle Art Museum, WA, 1979, pp. 11-16.
- MULVEY, Laura, "Placer visual y cine narrativo", en WALLIS, Brien (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- NAUMANN, Francis M., OBALK, Hector (ed.), *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Ghent-Amsterdam, Ludion Press, 2000.
- NEWMAN, Amy, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, New York, Soho, 2000.
- O'DOHERTY, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia, Cendeac, 2011.
- PARDO, José Luis, *Esto no es música. Introducción al malestar en la cultura de masas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2007.
- PAZ, Octavio, *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Forma, 1991.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca, *Los placeres del aparecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.
- \_, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2003.
- \_, "Bruce Nauman o el arte de hacer cosas con palabras", *La Balsa de la Medusa* 32, 1994, pp. 31-52.
- \_, "Teoría y experiencia estética en el arte conceptual", *La Balsa de la Medusa* 48, 1998, pp. 131-153.

- \_, “Institución-arte e intencionalidad artística”, *Enrahonar*, 32/33, 2001, pp. 151-167.
- \_, “El valor moral del arte y la emoción”, *Crítica. Revista Hispanoamericana de Filosofía*, Vol. 38, No. 114, (diciembre 2006), pp. 69-92.
- PETERSON, James, “Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse?”, en BORDWELL, David, CARROLL, Noël (ed.), *Post-theory: reconstructing film studies*, Madison, The University of Wisconsin Press., 1996, pp. 108-29.
- POPPER, Frank, “Cine, television, video”, en *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*, Madrid, Akal, 1989, pp. 101-14.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Castellón, Ellade, 2010.
- ROSEN, Charles, ZERNER, Henri, “Caspar David Friedrich y el lenguaje del paisaje”, *Romanticismo y realismo*, Madrid, Hermann Blume, 1988, pp. 60-78.
- ROSEN, Philip, “Old and New: Image, Indexicality, and Historicity in the Digital Utopia”, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, pp. 301-349.
- ROSS, Alex, *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós, 2008.
- SANDLER, Irving, *El triunfo de la pintura norteamericana. Historia del expresionismo abstracto*, Madrid, Alianza Forma, 1996.
- \_, *Art of the Postmodern Era. From the late 1960s to the early 1990s*, New York, Harper & Row; Boulder (Colo.), Westview Press, 1998.
- SASSOON, Donald, *Cultura. El patrimonio común de los europeos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- SAUNDERS, Frances Stonor, *La CIA y la guerra fría cultural*, Madrid, Debate, 2001.
- SERRA, Richard, *Escritos y entrevistas 1972-2008*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza, 2010.
- SITNEY, P. Adams, *Visionary Film. The American Avant-garden. 1943-2000*, New York, Oxford University Press, 2002.
- \_, *Modernist Montage. The obscurity of vision in cinema and literature*, New York, Columbia University Press, 1990.

- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- \_, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- STAM, Robert, *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós, 2001.
- STANGOS, Nikos, "Arte conceptual", en *Conceptos del arte moderno. Del fauvismo al posmodernismo*, Barcelona, Destino, 2000, pp. 255-70.
- SZEEMANN, Harald (ed.), *Documenta V: Befragung der Realität - Bildwelten Heute*, Kassel, Bertelsmann Verlag/Documenta, 1972.
- TAYLOR, Gregory T., "The Cognitive Instrument in the Service of Revolutionary Change: Sergei Eisenstein, Annette Michelson, and the Avant-Garde's Scholarly Aspiration", *Cinema Journal*, Vol. 31, No. 4 (Summer, 1992), pp. 42-59.
- TEJEDA, Carlos, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid, Cátedra, 2008.
- THOMPSON, Don, *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*, Barcelona, Ariel, 2010.
- TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- TRÍAS, Eugenio, "El despliegue: muerte y resurrección del arte", *Los límites del mundo*, Barcelona, Ariel, 1985.
- \_, "John Cage. Panteísmo musical", *El canto de las sirenas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 2007.
- VARGAS LLOSA, Mario, "La fiesta y la cruzada", *El País*, 28 de agosto 2011, p. 25.
- VILAR, Gerard, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- WALL, Jeff, "«Señales de indiferencia». Aspectos de la fotografía en el arte conceptual como arte conceptual", *Ensayos y entrevistas*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003, pp. 275-312.
- \_, *Fotografía e inteligencia líquida*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- WALLEY, Jonathan, "The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film", *October* 103, (Invierno 2003), pp. 15-30.
- WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- WARHOL, Andy, HACKETT, Pat, *POPism. Diarios (1960-69)*, Barcelona, Alfabia, 2008.

- WILLIAMS, Bernard, “Diderot y El sobrino de Rameau”, *Verdad y veracidad*, Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 183-200.
- WOLLHEIM, Richard, *El arte y sus objetos*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- \_, *La pintura como arte*, Madrid, Visor, 1997.
- \_, *Sobre las emociones*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006.
- WOOD, P., FRASCINA, F., HARRIS, J., HARRISON, C., *La modernidad a debate*, Madrid, Akal, 1999.
- YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded cinema*, Nueva York, E. P. Dutton, 1970.

