

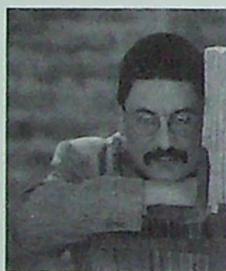
Así como al crepúsculo le sigue la noche y a ésta el alba, el arte evoluciona y se transforma. El ritmo de sus cambios depende tanto de las misteriosas mutaciones del mundo, de las nuevas técnicas, del artista que continúa explorando su propia humanidad, como de las posibilidades de la imaginación humana que lo impulsa con admirable y aun heroica persistencia. La independencia de la pintura y la escultura había sido una constante en la historia del arte; sin embargo, a partir de la década de los sesenta, la autonomía que las había caracterizado experimenta un cambio radical. La pintura aspira a ser escultura y la escultura a ser pintura. El resultado: una simbiosis técnica; una engañosa e insólita mezcla de géneros. La escultura se orienta en dirección de la pintura al abandonar su pedestal y desparramarse por los suelos, mientras que la pintura adquiere volumen al quitársele los bastidores a las telas, y éstas ser clavadas en los muros o desplegadas en el suelo. Esta revolucionaria innovación —unida al afán de reducir las formas y los materiales a un estado «mínimo» en busca de un máximo de expresión—, será la llave que abrirá las compuertas a los movimientos de vanguardia.

VANGUARDIAS ARTÍSTICAS: del minimal art al kitsch*

Minimal art o estética de la limpieza

El término *minimal art* fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim, en 1965, que lo aplicó a objetos de poco o escaso contenido artístico que tomaban su material de la industria; eran estructuras simples, geométricas —generalmente simétricas y seriadas—, casi siempre monumentales. El minimal art, que absorbe influencias del constructivismo y se opone a la figuración romántico-fantástica, nace como una necesidad de crear esculturas o «estructuras primarias» que se adapten a determinadas galerías. Técnicamente la dureza de la escultura tradicional que fue recusada por el artista pop Claes Oldenburg en 1963 —que inicia la modalidad de hacer esculturas con materiales flexibles—, es el factor que influye decisivamente en la estética minimalista que persigue el impacto sustituyendo la ilusión por la presencia física.

Robert Morris, el primer artista que orientó su creación en esa dirección al reaccionar contra la tiranía del acero y la geometría euclidiana, afirmó: «*Mi arte no se basa, como se ha supuesto, en una morfología geométrica, particular y limitada, ni en un orden espacial exigido por el material. Los bultos son tan aptos como los cu-*



Antonio Landauro Marín

Licenciado en Teoría
e Historia del Arte
Profesor Facultad de Artes,
Univ. Finis Terrae

bos geométricos, los trapos tan aceptables como las varillas de acero inoxidable». Y presenta, para corroborar sus ideas, no rígidas construcciones de acero, fibra de vidrio o aluminio, sino montoncitos de fieltro gris.

Este arte de formas ordenadas, del ángulo recto, del gigantismo, que ha querido representar la pasividad, el ascetismo y la renuncia, por lo general, no presenta las cualidades de la belleza tradicional, sino que crea obras de formas esenciales que pretenden liberar la mente del espectador de distracciones asociativas y de participación histriónica. No en vano se le ha llamado arte frío o arte ABC, ya que su principal preocupación se fundamenta en no aparentar nada; sinónimo de la impersonalidad.

Esta pintura, igual que la escultura, es de extrema sobriedad formal. Generalmente son telas monocromas: pintura blanca sobre fondo blanco, en la que el autor interviene casi únicamente para elegir los materiales y prever resultados. El significado de estas obras está íntimamente ligado al material usado y a la ligera manipulación que se permiten los artistas de esos mismos materiales.

El minimal art —movimiento que el ensayista

Harold Rosenberg describe, en su libro *Time en the Museum*, como: «una estética de la limpieza»—, rompe definitivamente con el concepto de la escultura como objeto independiente de la arquitectura y de la pintura, como asimismo con los métodos tradicionales de creación y de la técnica. Donald Judd afirma, en su ensayo *Specific Objects* (1965), que las características básicas de la pintura —demasiado restrictivas— indujeron a los minimalistas a recurrir a la tercera dimensión debido a que su potencial es ilimitado, ya que se trata de un «espacio real» y no ficticio. De aquí se desprende la íntima relación escultura-arquitectura tan propia del minimal art, que condujo a artistas como Robert Irwin, Doug Wheeler y Michael Asher a diseñar «ambientes interiores» que envuelven totalmente al espectador. En apariencia estos ambientes artísticos emulaban las formas austeras de la arquitectura «funcional». Respondiendo a esta inquietud se trató el espacio del suelo como «fondo» contra el cual las esculturas funcionaban como «figuras». Con respecto a los métodos de creación, se recurrió a las fábricas para la elaboración de las esculturas, que fueron construidas con equipos industriales siguiendo instrucciones preestablecidas. Este método de producción explica la carencia de trabajo manual en muchas de estas obras, razón por la cual, en este contexto, se prefiere utilizar el término «objeto de arte» antes que «obra de arte». El papel de las instrucciones equivale aquí a la partitura en música.

Tradicionalmente, los escultores habían usado materiales sólidos y durables con el fin de crear obras con una forma constante. A partir del minimal art, que propicia una actitud diferente ante la forma y un enfoque estético más amplio, numerosos artistas recurren, para crear sus esculturas, a materiales poco atrayentes y sin plasticidad, como tierra, copos de lana, sogas, hierba, goma, grafito, grasa, carbón y hasta hielo derritiéndose, a menudo dispuestos de forma incongruente. Usados directamente, estos materiales con frecuencia son presentados amontonados; no obstante, pueden desparramarse e incluso colgarse en paredes o sostenerse con palos a fin de enseñar su blandura. La gravedad y el azar también intervienen en el proceso. Estas obras, amorfas y perecederas, antítesis de la escultura del pasado, más allá del aspecto formal, se apartan del concepto de escultura: la transitoriedad y la forma son variables. Se descarta

la limitación temporal y se desecha la estabilidad estructural.

Entre los minimalistas figuran Barry Flanagan, David Hall, Keith Sonnier, Richard Serra, Carl Flackman, Ad Reinhardt, Douglas Crimp, Sam Gilliam, Robert Ryman y Richard Tuttle. A fines de los sesenta, con el desarrollo de modos artísticos cada vez más excéntricos: telas en blanco, objetos mudos, etcétera, la hegemonía de esta estética comienza a declinar frente a las nuevas formas expresivas que irrumpen con innovadoras sugerencias.

Funk art o la belleza de lo grotesco

Influido por el pop surge en la década de los sesenta el *funk art* como contrapartida a la pureza formal de un segmento del arte contemporáneo. El funk —emparentado con el «feísmo», que no siempre es la mera contradicción de lo bello—, exalta el gusto por lo grotesco, lo raído, lo complejo, lo viscoso, lo aparente y lo abierta o encubiertamente sexual. Esta corriente estética que representa la antítesis de la pureza minimalista ha sido responsable de alguna de las más alarmantes obras de este siglo, tales como “*Canapé*” (1963), de Bruce Conner, que enseña el cadáver de un hombre asesinado y desmembrado sobre un maltrecho sofá victoriano; o “*Muerte de un hippie*”, de Paul Thek, similar en crudeza. En síntesis, el funk no sólo apunta al aspecto estético, sino a algo más profundo: la especulación intelectual. Entre sus representantes figuran, entre otros, el suizo de origen rumano Daniel Spoerri, el estadounidense de origen francés Arman, el estadounidense Edward Kienholz, el griego Jannis Kounellis y los franceses César e Yves Klein.

Arte freak o flower power

La gran revolución juvenil que estalló en Estados Unidos en la segunda mitad de la década de los sesenta —el movimiento hippie, la música pop, los cambios en la moda, las investigaciones sobre alucinógenos de Timothy Leary, etcétera—, denominada *movimiento freak*, aunque halló su mejor medio de expresión en la música pop, también se manifestó en las artes visuales y dio origen a un estilo bien definido estéticamente. Sus creaciones son múltiples y van des-

minimal art
funk art
arte freak
process art
arte conceptual
land art
happenings
hiperrealismo
neoespressionismo
kitsch

de pinturas sicodélicas y visionarias hasta variadas formas de artes mecánicas, pasando por carteles, juegos de luces, diseños de cubiertas de discos, ilustraciones de revistas y prospectos, libros de «comics». El objetivo era alterar los estados de conciencia y los caminos para lograrlo fueron las drogas. El pintor sicodélico buscaba comunicar por medio de una analogía visual su experiencia alucinógena con el ácido (LSD), o proveer de un objeto de contemplación a aquéllos que estaban bajo la influencia de los estupefacientes. La pintura sicodélica se caracteriza por un diseño confuso—mezcla de motivos abstractos y figurativos—y temas florales que dan lugar a complicadas composiciones de carácter ornamental, emparentadas en muchos casos con la filosofía oriental, en especial con el budismo zen. Las formas son tortuosas, los espacios ambiguos y los colores estridentes; la única finalidad es alcanzar lo que Timothy Leary denominó «el orgasmo retinal».

Debido a que la mayoría de estas obras sin el acci- cate de la droga son estéticamente pueriles, lo más destacado de ellas se limita al campo del diseño y la gráfica: portadas de discos o revistas y, sobre todo, el poster. Provistos de un estilo decorativo, sintético en ocasiones o enormemente complejo y barroco en otras, se representan aquí los mitos juveniles cargados de un carácter simbólico. Martin Sharp y Robert Crumb son dos artistas gráficos que sobresalen. El primero, un australiano que trabajó para la revista *Oz*, creó dos clásicos ejemplares de poster dedicados al culto del héroe, uno a Van Gogh y otro a Bob Dylan; también realizó collages basados en la yuxtaposición de imágenes tomadas de pinturas famosas. El segundo, llamado el «decano de los comics», creó un estilo personal de caricatura —personajes de formas voluminosas, delineaciones gruesas y abundante rayado en las zonas sombreadas— con la que satirizaba a la sociedad. En 1968 ilustró el libro *Zap*, que apareció en California, cuna del arte sicodélico, del flower power, de los hippies y del movimiento freak.

Otras expresiones artísticas fueron los juegos luminotécnicos, que combinaban proyecciones rápidas, luces estroboscópicas y efectos ambientales producidos por humo de color, todos unidos al ritmo de la música. El propósito era alterar el estado normal de la conciencia y ofrecer, en efecto, un viaje sintético. Cabe señalar que el sonido, el humo coloreado, las proyecciones huidizas y las luces estroboscópicas, fueron usados simultá-

neamente por grupos vinculados a la investigación científica, como el Laboratorio Sensual de Mark Boyle, para producir el efecto de sinestesia con el bombardeo simultáneo de varios sentidos. Al perder la originalidad el movimiento freak, su arte decayó y fue absorbido por una sociedad ávida de novedades.

Más allá del objeto: process art

Al finalizar la década de los sesenta se desarrolla el *process art*, modalidad artística donde los procedimientos de creación son tratados como tema. Un arte en que los «medios» se transforman en «fines». Sus orígenes se pueden hallar en los surrealistas y en su automatismo o abandono de control consciente, en el dripping (chorreado) de Jackson Pollock y en la técnica de verter de Morris Louis. Esta nueva propuesta arranca con las estructuras blandas de Robert Morris, que en 1968 realiza sus famosas esculturas «antiformas», en las que emplea medios volátiles como el vapor. En 1972 crea su obra "*Hearing*", un complejo espectáculo simbólico acompañado de un diálogo grabado. No obstante, su obra más fiel al process art es aquella en la que emplea un revólver y dispara contra una pared; el resultado del disparo es fotografiado; un segundo disparo sobre la fotografía ampliada; el resultado es fotografiado y ampliado; un tercer disparo en la fotografía ampliada; el resultado es fotografiado... y así sucesivamente. He allí la esencia del process art. El arte está en el medio, en el proceso mismo de creación, no en el fin.

Se usarán técnicas bastante simples para que el espectador pueda reconstruir fácilmente el proceso empleado en la ejecución de la obra. Ejemplo: una hoja de papel en blanco fotocopiada en una máquina xérox; la fotocopia es usada para hacer una segunda fotocopia... Este proceso repetido cien veces da como resultado hojas cada vez más texturadas. Éstas, encuadradas, constituyen una obra de Ian Burn. Un trabajo de Lawrence Weiner consistía en la aplicación —con aerosol, durante dos minutos cronometrados— de pintura pulverizada sobre el suelo. Otro ejemplo de process art se presentó en la Documenta de Kassel, en 1972; la estructura expuesta —un sencillo sistema de agua que circulaba en un tanque—, estaba compuesta por un rollo de manguera plástica, una bomba y un caño que producía un chorro. Era el fluido del líquido, más que los materiales usados, lo que cons-

minimal art
funk art
arte freak
process art
arte conceptual
land art
happenings
hiperrealismo
neoespressionismo
kitsch

tituía la esencia de la obra. El objeto de arte era en consecuencia inasible, y lo que se ofrecía era simplemente la experiencia de presenciar “un proceso”, “una acción” independiente de todo factor estético o artístico.

Arte conceptual = arte teórico

En 1966 surge en Estados Unidos un grupo de artistas y obras que se denominan conceptuales. La gran diversidad de ideas y conceptos, así como las técnicas y los medios utilizados, han hecho difícil hallar una definición precisa, pero, en general, el énfasis radica en el proceso mental que determina la creación de la obra, no en su realización material.

El arte conceptual, que pretende reformular el concepto de arte en cada realización, arranca del trabajo que el artista estadounidense Joseph Kosuth presentó en 1965, bajo el título de “*One and Three Chairs*”. La obra consistía en una silla, la fotografía de ella y la definición de silla tomada del diccionario. Lo más sintomático era que el concepto de silla estaba dado sin necesidad de pintarla, hacer escultura u otra forma que comportase elaboración de materiales. De aquí se desprende la noción de que los artistas conceptuales no estaban obligados a crear obras/objetos (a menos que se las describiera como «objetos de pensamiento»). Siguiendo esta idea los artistas —y resulta erróneo este término aplicado a los integrantes de este movimiento— ya no pintan, ni crean esculturas, ni dibujan, ni litografían, ni elaboran ningún tipo de objeto. Ellos dedujeron que, a través del tiempo, el arte ha tratado de dar conceptos sobre las cosas por medio de la imagen, pero para elaborar un concepto de las cosas no es necesario representarlas «manualmente». El propio Kosuth llegó a la conclusión de que el arte es un lenguaje, y todas las obras de arte son proposiciones «*presentadas dentro del contexto del arte como comentarios sobre el arte*»; en consecuencia, cada nueva obra de arte extiende el concepto existente del arte. “*Las meninas*”, de Velázquez, según esta conceptualización, es algo así como un ensayo visual sobre la pintura. Y del mismo modo ocurre con cualquier otra obra.

En 1969, luego de haber llegado a la conclusión de que el lenguaje de las palabras era el medio más apropiado para investigar el «lenguaje» del arte, varios artistas angloamericanos se agrupa-

ron en un movimiento denominado “*art and language*”, dedicado a investigar el concepto de arte. Inicialmente adoptaron los métodos de la filosofía analítica inglesa: más tarde recurrieron a un cúmulo de disciplinas especializadas que les condujo a un tipo de especulación que progresivamente se fue distanciando de los propósitos iniciales. Sus conclusiones, cada vez más alejadas de cualquier idea habitual sobre lo que se entiende por arte, se graban en cintas magnetofónicas, microfilmes y se imprimen en posters. Lo que intentan es analizar el arte desde el arte, investigar la posibilidad de nuevos signos y, por tanto, ampliarlo a nuevas estructuras.

El arte conceptual, cuyo cultivo se extendió por el mundo a lo largo de los años setenta, y se caracterizó por el rechazo a la estética tradicional, la supresión de las preocupaciones formales en la búsqueda artística y la despersonalización del lenguaje, estuvo representado por Terry Atkinson, M. Barré, David Brainbridge, O. Kawara, Joseph Kosuth, Michael Baldwin, Ian Burn, S. Gubern, Charles Harrison, Harold Hurrel, Phillip Pilkington, Mel Ramsden y David Rushton, entre otros.

minimal art
funk art
arte freak
process art
arte conceptual
land art
happenings
hiperrealismo
neoexpresionismo
kitsch

Earth art/land art: el valor de la naturaleza

Uno de los más originales movimientos artísticos que se desarrolla en la década de los setenta es el *earth art*, que constituye una proyección romántica, pero renovada, ante la naturaleza; una nostalgia ante el paisaje cada vez más distante al hombre contemporáneo. Señala un alejamiento de los materiales tradicionales y aboga por el empleo directo de la tierra, modalidad iniciada por Barry Le Va. Esta expresión fue llevada al límite por Walter de María, quien en 1968 depositó tonelada y media de tierra en una galería cubriendo todo el piso. Desde entonces algunos artistas se interesaron por el potencial artístico de la tierra, la grava, la hierba y otros elementos naturales y se adentran en el paisaje donde operan diversas transformaciones. Una vez libres de las restricciones físicas de los estudios sustituyen los medios tradicionales de creación por dinamita, excavadoras y otras máquinas pesadas. El resultado: grandes obras-excavaciones. Louis Morris construyó en 1971, en Países Bajos, un terraplén de setenta metros de diámetro que tituló *Observatory*. Dennis Oppenheim trazó enormes canales curvos en un lago congelado, y creó grandes diseños en planta-

ciones agrícolas, abriendo surcos en la tierra.

La mayoría de estas obras —insertas en la tierra y de grandes dimensiones— sólo pueden ser apreciadas, en su conjunto, desde el aire. Además, no son de fácil acceso, por lo que la documentación en forma de fotografías, videotapes, cintas cinematográficas, mapas, folletos, grabaciones, postales, etcétera —que en este caso se clasifica como «arte terrestre»—, asume un papel crucial y complementario. A principios de los setenta, ante los graves problemas ecológicos y de contaminación, artistas como Newton Harrison, Peter Hutchinson, Luis F. Bedit, Robert Irwin, Gordon Matta, David Medalla, Charles Ross, Alan Sonfist, Takis y John Van Saun, abandonan el sistema tradicional de creación y exteriorizan su inquietud aislando sistemas físicos y biológicos, los que presentan luego como obras de arte. Una creación sintomática es la que expuso Harrison en la Hayward Gallery, Londres, en 1971. Consistía en un criadero de peces, portátil, a los que él electrocutó frente al público. Importantes earth-artistas son los estadounidenses Walter de María y Michael Heizer, el británico Hamish Fulton y el alemán Hans Haacke.

El *land art*, que nació a finales de 1967 y que ha contado en Estados Unidos con el valioso apoyo del Experiments in Art Technology (E.A.T.), conduce al artista hacia la naturaleza inhabitada, ya sea para pasear por ella, como lo hace el artista británico Richard Long, que documenta en un mapa la “milla de tierra” que ha recorrido, o para transformarla con ciclópeo esfuerzo, como lo hace Robert Smithson en su inmenso proyecto *Spiral Jetty*, realizado en 1970. Dicha obra construida con bulldozers en el seno del Great Salt Lake en Utah, consistía en una acumulación de basaltos negros, piedra caliza, tierra y algas rojas. La espiral de 450 metros de largo, 2.700 metros cúbicos de volumen y 6.650 toneladas, tenía la forma de un gigantesco signo de interrogación y, a través de él, se planteaba la preocupación por la destrucción de la naturaleza por la erosión y la mano del hombre. El *land art* está representado —entre otros— por el británico Richard Long, el alemán Jean Dibbets y el búlgaro-estadounidense Javacheff Christo.

Happenings o espectáculos vivos

La expresión corporal en el arte no es nueva. Hace siglos que bailarines, mimos, acróbatas, actores y

strippers han explotado el lenguaje corporal, cuyo origen se remonta a los primitivos ritos tribales. Pero a medida que la fórmula de presentar arte en forma de objetos durables se fue desacreditando a fines de los años sesenta, los artistas tomaron sus propios cuerpos como sujeto temático y como medio de expresión. Esta nueva modalidad plástica responde a una urgente necesidad de libertad expresiva y a un anhelo de romper el mito de que el arte es una actividad separada de la vida. Los happening-artistas que impulsaron acciones colectivas mezclaron el espacio de la escultura y la danza, el tiempo de la música y el cine, el color de la pintura y la vida. El creador de esta modalidad fue John Cage, quien en 1952 realizó en el Black Mountain College un espectáculo músico-intelectual donde experimentó con varias formas expresivas: lecturas, prolongadas pausas de silencio, música tradicional y programada, poesía y danza. Esta representación inspiró numerosos espectáculos, como los organizados a partir de 1955 por el Grupo Gutai, que empezó por alquilar un almacén para luego extender sus actividades al bosque o al escenario de un teatro.

Aunque Cage hizo importantes espectáculos —uno de ellos con Rauschenberg, bajo el título “*Nine evenings of theatre and engineering*”—, se considera a Allan Kaprow el iniciador de los happenings, término que él aplicó a sus primeras actuaciones colectivas en 1958, las que interesaron a la Reubert Gallery de Nueva York, que en 1959 presentó sus *Dieciocho happenings en seis partes*.

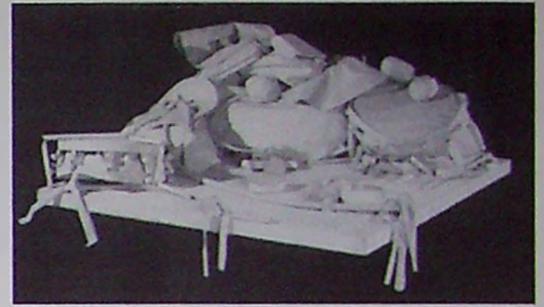
Kaprow, iniciado en el expresionismo abstracto, comienza a desarrollar complejos ensamblajes o trabajos ambientales donde mezcla acciones corporales y música. Posteriormente, desarrolla sus happenings, que son verdaderos espectáculos, parcialmente planeados, parcialmente espontáneos, en los que el espectador también participa. En los primeros usa varias técnicas y materiales, que van desde sofisticados mecanismos eléctricos a desechos y chatarras. En los últimos experimenta con ideas. “*Fluids*”, 1967, por ejemplo, consistía en veinte grandes bloques de hielo derritiéndose en una calle. Según él, “*el happening es una convergencia de sucesos que son ejecutados sin un plan definitivo, lo que lo diferencia del teatro, pero como éste, posee también unidad de acción y tiempo... El happening es arte, pero se parece más a la vida*».

minimal art
funk art
arte freak
process art
arte conceptual
land art
happenings
hiperrealismo
neoexpresionismo
kitsch

En 1969, el Whitney Museum of American Art realizó la primera exposición bajo el concepto de *Happening*, es decir, acciones corporales o espectáculos destinados no a perdurar, sino a ser olvidados tras la exhibición. Llevados por la idea de reproducir literalmente la realidad, la insistencia de que todos los sentidos del espectador debían comprometerse, y que la obra de arte debía ser considerada no tanto como un objeto para ser tomado y retenido, sino como un mecanismo para producir una sensación particular o una serie de sensaciones, los happening-artistas crearon el entorno-que-todo-lo-abarca. Una forma de arte colectivo que implica la presencia dominante del artista que se considera de algún modo su «autor», y que a modo de nuevo shaman pasa a ser protagonista y director. El happening constituye una suerte de «collage-entorno», un espectáculo compuesto por sonidos, gestos, sensaciones, diálogo, olores..., donde no se suministra al espectador ni libreto ni guión, pero se lo bombardea con sensaciones que debe ordenar bajo su propia intuición. Ésta es la esencia de la obra *“El Patio”*, de Kaprow, donde un hombre andaba lentamente en bicicleta, en círculos, alrededor del espacio de la representación. Lo que el espectador dedujera de esta acción, si se encontraba allí, era cuestión suya.

Varios artistas pop, incluyendo a Jim Dine y Claes Oldenburg, realizaron happenings. Los más recordados son el sicodrama *“Car crash”* que Dine presentó en 1960 en una galería neoyorquina, y la representación de *“Oldenburg”* en la East Twenty First Street, Nueva York, 1961. Este happening consistía en la parodia de una operación comercial, donde el artista vendía piezas y trabajos hechos por él, incluyendo réplicas de alimentos en yeso pintado.

Hacia fines de los sesenta el happening decayó en Estados Unidos, no sólo a causa de que los propios eventos perdieron su novedad, sino porque su papel les fue gradualmente robado por el teatro experimental o teatro-fuera-de-Broadway. Paradójicamente, en Europa tuvo un gran surgimiento y se les describió como «eventos». En Alemania y Gran Bretaña es donde se desarrolla con más fuerza e inventiva, y difieren en muchos aspectos de los estadounidenses, que eran más abstractos y menos específicos. Los europeos, en general, serán más marcadamente intelectuales. Gran parte de su energía estaba orientada a la explotación de situaciones límites. Muchos artistas que participaron parecían concentrarse en una búsqueda des-



Claes Oldenburg, *Fontasma*

minimal art
funk art
arte freak
process art
arte conceptual
land art
happenings
hiperrealismo
neoexpresionismo
kitsch

esperada de lo inaceptable, de algo que los devolviese a la posición de rebeldes, de enemigos de la sociedad, de inquisidores. En Alemania destacó en forma individual Joseph Beuys, y en forma colectiva, Fluxus, un grupo anticonformista notorio por sus acciones, publicaciones y actividades corporales que nació en torno a la Radio Colonia y que contaba en 1962 con las aportaciones de Beuys, George Brecht, La Monte Young, Robert Fillou y Wolf Vostell. En Europa las acciones más violentas, extremas y terroríficas fueron realizadas por el grupo Viena, compuesto por artistas austriacos exiliados en Alemania, cuyos integrantes eran Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch y Günter Brus, algunos de los cuales participaron en el movimiento *“Destrucción en el arte”*, que tuvo auge en Londres en 1966. Sus happenings, verdaderas ceremonias sadomasoquistas, brutales y obscenas, consistían en manchar con sangre y vísceras de animales los cuerpos desnudos de los participantes.

La intención de estas irrefrenadas acciones era poner de manifiesto la violencia humana para que actuara como una terapia de shock. Pensaban que representar la realidad a través del medio ya no tenía sentido; la idea central que animaba sus rituales era *«la acción material»*, es decir, usar la

realidad misma como medio de creación. La seriedad de esta estética quedó de manifiesto con la muerte de Schwarzkogler (1940-1969), que se suicidó en nombre del arte, recurriendo a sucesivos actos de automutilación.

Contrastando con la seriedad de las acciones del grupo Viena, está el acto superficial, leve y casi humorístico que desarrollan en Londres dos artistas que renunciaron a sus apellidos y unen sus identidades en una «escultura viviente» conocida como *Gilbert y George*. Esta pareja realizó varias acciones, siendo la más famosa *Underneath the Arches* 1969-1970, en la que los artistas, sobre una mesa repetían, como estatuas vivientes—cuasi robots—, una serie de movimientos y gestos al ritmo de una canción de music-hall. Esta modalidad estética que tiende a entablar un contacto directo con el público que ha perdido su calidad de espectador pasivo, y que busca un choque emocional, una aventura psicológica, guía también al artista, cuya creación—aun cuando no sometida a categorías clásicas— está impregnada de un estado de intención, lucidez y creatividad. Forma, vida y pensamientos marchan de la mano.

Hiperrealismo o realismo fotográfico

Desde mediados del siglo diecinueve los artistas habían utilizado las fotografías como ayudas auxiliares o como modelos de estudio, pero a partir de la década de los setenta vieron en esta técnica un complemento a la pintura, ya que la fotografía proporcionaba una visión neutra de las cosas, dando al artista una distancia del objeto que le permitía considerarlo libre e independiente de sus preocupaciones estéticas. El *hiperrealismo*—hoy plenamente vigente— intenta describir la realidad sin apasionamiento, objetivamente. El propósito es representar en forma impersonal una realidad igualmente impersonal, compuesta fundamentalmente por objetos fabricados en serie, propios de una sociedad donde el binomio producción/consumo marca el estilo de vida.

La transición del pop a lo que es reconocidamente hiperrealismo, por lo menos en lo que concierne a la pintura, aparece en la obra del artista británico Malcolm Morley, que pretende conseguir un arte neutro—cool art—, sin opiniones subjetivas; toma una fotografía en color, la coloca al revés y luego la copia en un lienzo con lujo de detalles, usando pintura acrílica. Morley descubrió que a través de

minimal art
funk art
arte freak
process art
arte conceptual
land art
happenings
hiperrealismo
neoespressionismo
kitsch

este método podía despojar al tema de toda significación sentimental.

Este movimiento llamado también realismo radical, superrealismo, sharp-focus (enfoque agudo)—debido a la extrema verosimilitud con el modelo— y fotorrealismo, por su precisión fotográfica, realizó su primera exposición «La imagen fotográfica» en el Guggenheim Museum, en 1966. Su estética fue reafirmada dos años después en la muestra «Realism Now», en la Vassar College Art Gallery neoyorquina. En Europa sólo emergió como un estilo completo en 1972, cuando fue expuesto en Kassel, en la Documenta 5, una exposición dedicada a «Cuestionar la Realidad».

Los hiperrealistas, que utilizan las fotografías y proyecciones como fuente de imágenes, resucitaron los temas académicos y el paisaje, el bodegón y el interior, el desnudo y el retrato. Técnicamente prestan gran atención a la captación de brillos y reflejos producidos sobre superficies bruñidas y a la minuciosa descripción de detalles. No les interesa el realismo fotográfico en el sentido de emular la exactitud de la cámara, como lo hacen los pintores realistas Alex Colville y Andrew Wyeth. Lo que importa son los problemas técnicos de verter el tono sobre una superficie y capturar los



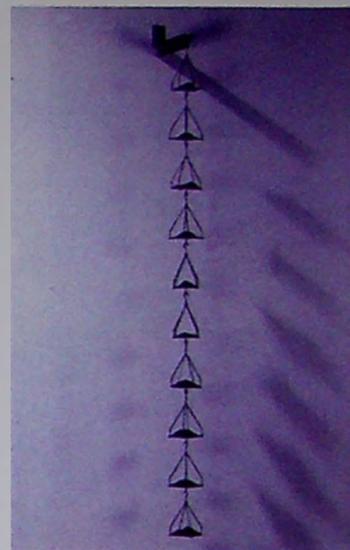
Richard Serra, *Pentágono en sentido contrario al de las agujas del reloj*, 1968



Donald Judd. Sin título



Atman. La vida está llena de dientes, 1960



Kanis Kounellis, Sin título, 1969. Balanzas con café molido. El alar del café es objeto y sujeto de la obra.

reflejos y los toques de luz. Incluso hay pintores que utilizan una fuente fotográfica ligeramente fuera de foco para enfatizar la distancia entre los objetos reproducidos y la visión del pintor. En general, se apela a la sensación de ver algo imitado exactamente, sin importar qué cosa es; pero también expresa, sin retórica, la nulidad y despersonalización de la sociedad mundana. Entre los hiperrealistas figuran los británicos Malcolm Morley y Lucian Freud, el italiano Michelangelo Pistoletto, el francés Jacques Monory y los estadounidenses Ralph Goings, Richard Estes, Chuck Close y Philip Pearlstein. Otros destacados artistas son: Robert Bechtle, Claudio Bravo, Reg Butler, John Clem Clarke, Robert Cottingham, John Davies, Don Eddy, Bruce Everett, Franz Gertsch, Michael Gorman, John Kacere, Alfred Leslie, Richard McLean y John Salt.

Neoexpresionismo y estética kitsch

En la década de los noventa surge en Europa y Estados Unidos el *neoexpresionismo* —propuesta aún en estado larvario—, que toma como punto de partida la estética expresionista de principios de siglo. No obstante, como es natural, de una mane-

minimal art
funk art
arte freak
process art
arte conceptual
land art
happenings
hiperrealismo
neoexpresionismo
kitsch

ra renovada y más amplia. En efecto, se trata de una nueva predisposición espiritual y anímica sumada a una actitud ecléctica, en tanto que reúne los más variados elementos provenientes de las más diversas corrientes que le han precedido.

El neoexpresionismo aglutina manifestaciones que no siempre se caracterizan por unos mismos elementos y que, por tanto, puede decirse que no son demasiado coherentes. En primer lugar, se distingue por una propensión a yuxtaponer el lenguaje figurativo con el abstracto. Así, por ejemplo, sobre fondos lisos o sobre manchas, o franjas de color, se disponen grandes configuraciones con trazos negros que contrastan o armonizan vigorosamente con los fondos. Coexiste, también, una superposición de lo pictórico con lo propiamente dibujístico, y una amalgama de técnicas, aunque esto ya no es novedad. La temática es amplísima. A pesar de ello, nunca se parte de una copia de la realidad, sino que se esquematiza y se abstrae al máximo, llevando los rasgos y las formas a lo puramente referencial. Los objetivos se captan de un modo instintivo y se insertan sin atender al empleo de la perspectiva en el conjunto pictórico. Entre los denominados neoexpresionistas, se pueden mencionar en Alemania a Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Per Kirkeby, Markus



César, *Ricard*, 1962 - Compresión dirigida de automóvil



Christo, *Empaquetado*, 1995

Lupertz y Gerhard Richter. En Italia, Francesco Clemente, Enzo Cuchi, Sandro Chia, Nino Longobardi, Mario Merz, Mimo Palladino, Mario Schifano, Giulio Turcato, etcétera. En España son importantes: Frederic Amat, Miquel Barceló, Víctor Civera, Chema Cobo, Rey Fuego, Ferrán García Sevilla, Florenci Guntín, Rosa Nicolás, entre otros.

Finalmente, no podemos omitir en este periplo un fenómeno artístico propio de nuestros días: *el kitsch*, que se cobija en los aleros de la tecnología y en los productos de la ciencia. Falto de originalidad, el kitsch copia la tradición clásica, pero sometiéndola a retoques y ornamentos superfluos. Esta propuesta cubre prácticamente todos los aspectos de la vida y actividades del hombre actual; su oferta va de lo inútil a lo práctico, de lo sexual a lo sagrado, desde una imitación de una joya hasta réplicas en miniatura del Moisés o la Venus de Milo. Además, están las enfermizas versiones kitsch de las grandes obras de arte, y la plaga de objetos desnaturalizados que son los souvenirs; los tentáculos kitsch se extienden también a la esfera de los llamados “objetos para regalo” y losartilugios y chismes –gadgets– del consumismo rabioso, en su mayoría de plástico.

Según Ludwig Giesz –que en su libro “*Fenome-*

minimal art
funk art
arte freak
process art
arte conceptual
land art
happenings
hiperrealismo
neoexpresionismo
kitsch

nología del kitsch” afirma que este arte elimina lo numinoso de lo sagrado y lo disuelve todo en un pegajoso sentimentalismo–, la intrascendencia del kitsch radica en la falsedad de los sentimientos que produce; no busca ni la trascendencia del placer estético, ni la inmanencia del placer puro, sino solamente es un estado intermedio: “*un estar emocionado supuestamente objetivado*”. El kitsch es un arte pacífico; decorativo esencialmente, que no suscita sentimientos desagradables ni turba las conciencias. Es, en síntesis, el arte de la falsa felicidad o de los “sublime infame”, y se sitúa entre la moda y el conservadurismo.

La falta de perspectiva histórica en relación con estos movimientos –sobre todo los últimos– que se encuentran en gestación, impide establecer con claridad cuáles son sus objetivos y cuál será su futuro o, por lo menos, en qué desembocarán. El tiempo determinará la importancia y validez de sus propuestas y permitirá establecer y definir su estética, hoy en estado embrionario. Así como al crepúsculo le sigue la noche y a ésta el alba, el arte ha de seguir evolucionando, eternamente, a menos que sea el crepúsculo de los dioses.

* Extractos del libro inédito “*Arte Contemporáneo. Más allá de la belleza*”, de Antonio Landauero.



Richard Long, *Circulo catalan*, 1986



Joseph Beuys, *Los Alpes*, 1965



Malcolm Marley,
*Retrato del artista
en su estudio, de
un leonero*, 1968

A R Q U I T E C



T U R A