

**zona**

**(in)**

**material**

de DADÁ a la NEOVANGUARDIA

**(in) zona**  
**material**  
de DADÁ a la NEOVANGUARDIA

#### Agradecimientos

Marcel y David Fleiss  
Galerie 1900-2000. París

Pedro Carreras y Nacho Mugica  
Carreras Mugica. Bilbao

#### comisarios

Hernando Pérez Díaz  
Guillermo de Osma

© de este catálogo Guillermo de Osma Galería

© del texto Fernando Castro Flórez

© fotografía Joaquín Cortés y Pablo Linés

coordinación José Ignacio Abeijón y Miriam Sainz de la Maza

diseño del catálogo Miriam Sainz de la Maza

ADVANTIA. Formación, 16. Getafe (Madrid) Depósito Legal: M. 33480-2012

# (in) zona material

de DADÁ a la NEOVANGUARDIA

ensayo de

**Fernando Castro Flórez**

*Petit déchets bourgeois* y otras "herencias" del *readymade*.

[Fragmentos insubordinados en torno  
a la emergencia de otra realidad artística]

  
**Guillermo de Osma**  
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75

[www.guillermodeosma.com](http://www.guillermodeosma.com) • [info@guillermodeosma.com](mailto:info@guillermodeosma.com)

del 14 de noviembre de 2012 al 15 de febrero de 2013

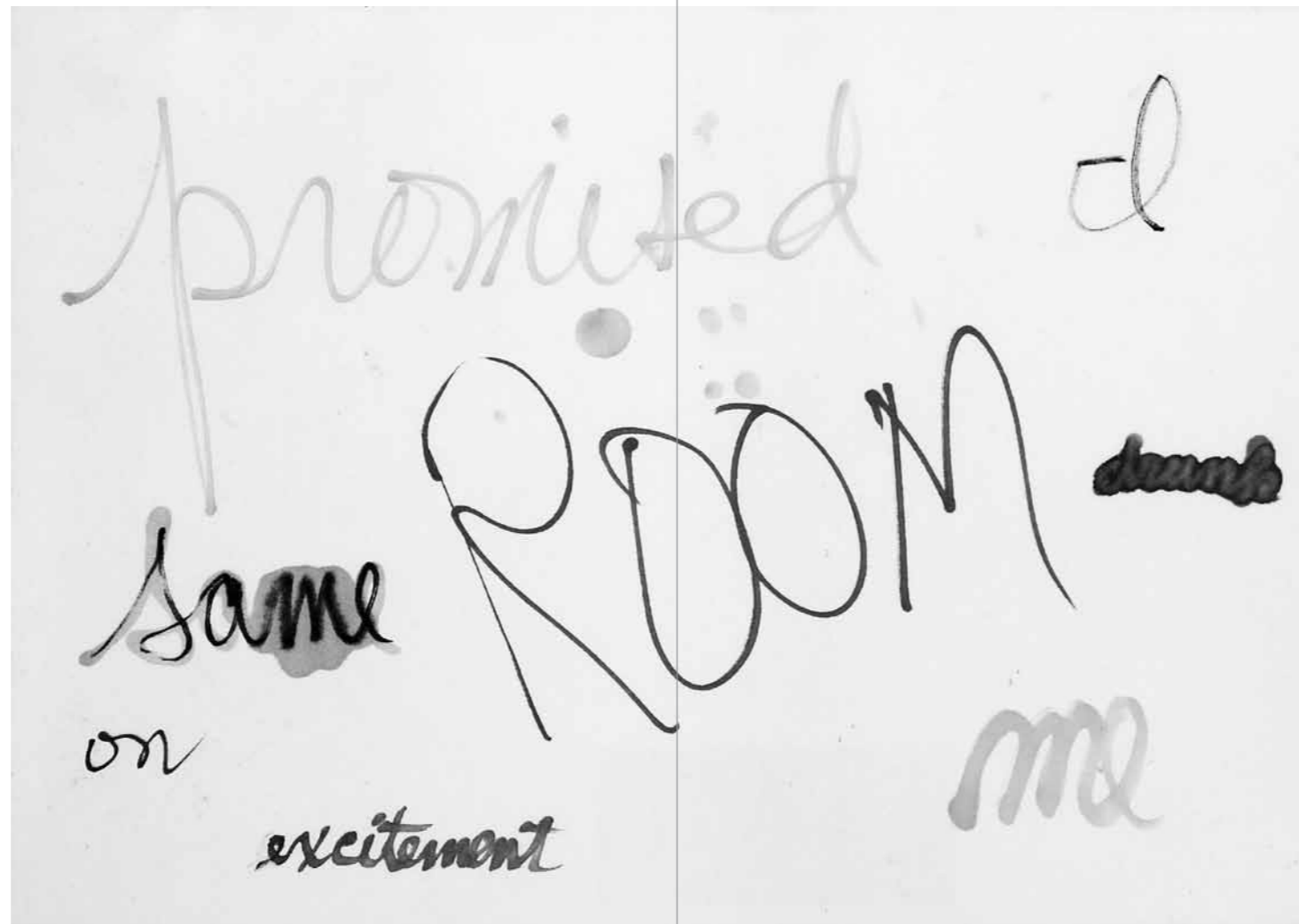
### LEITMOTIV:

Materia, objeto y cultura de masas

DESDE LOS ALBORES del siglo XX, con los primeros *collages* cubistas y fundamentalmente con la eclosión *dadá*, se empieza a cuestionar el concepto y los criterios de producción de la obra de arte tradicional. Como consecuencia de esto: se inicia el empleo de **materia** previamente no vinculada al arte; se produce

una suerte de ascenso estético y bautismo artístico de los **objetos** de uso común (el *ready-made*) y asistimos al empleo preferencial de elementos derivados de la **comunicación de masas** como fotografías, recortes o manifiestos y su reelaboración. Bajo estas premisas contra lo reaccionario pretendemos establecer un diálogo lúdico entre las obras seleccionadas. Estas, de un lado, abarcan un periodo tan extenso como el que transcurre desde el binomio *dadaísta-Surrealista* hasta la *Posmodernidad* pasando por el *Lettrismo* de Isou, el *Spazialismo* de Fontana, el grupo Zero de Mack y Piene, los *Nouveaux Realistes* de Pierre Restany o el Arte *Póvera* de Germano Celant y, de otro, bien podrían servir de compendio técnico de las artes del siglo XX pues nos encontraremos con ***collages, assemblages, frottages, decollages, tableaux pièges, accumulations, compressions, empaquetados, land-art o body-art.*** Puede que muchas de las asociaciones queden en un quizás o quizás pensamos estar seguros del cordón umbilical que las une, al menos en espíritu, a todas y cada una de ellas. Espíritu que de lo personal deviene en lo universal si consideramos que nuestro estimulante viaje tiene como hitos a numerosos creadores (algunos de absoluta necesidad de recuperación para el gran público) que jugaron un papel central en los distintos debates y movimientos no sólo artísticos, sino sociales, políticos y filosóficos, del extinto vigésimo siglo •

J. MAC LOW. DRAWING HYPHEN ASYMMETRIES, 1961. 21.5 x 30 cm. (cat. no. 16)



**Petit déchets bourgeois y otras “herencias” del readymade.**  
 [Fragmentos insubordinados en torno  
 a la emergencia de otra realidad artística]  
**Fernando Castro Flórez**

“QUE UN CHUPATINTAS llene con su prosa mediocre y clasificadora, el grueso papel cuché de las revistas de arte al uso del nuevo conformismo burgués, sólo desnaturaliza el auténtico sentido de su intervención. Dadá insultaba al público, dadá escapaba de toda catalogación, dadá se oponía violentamente a los panegíricos con que hoy se le mancha, y vertía los incensarios que ahora se agitan en su honor. Los que hoy le alaban son los mismos que ayer le despreciaban. El tiempo pasa, las guerras lo hacen todo moderno. Pero no se aprisiona una nube en una jaula. Los *Pensums* no saben reír como reía dadá y el escándalo no se codifica más que cuando se le tarifa. Por lo demás, todo esto me resulta perfectamente dadá”<sup>1</sup>.

**El “salto” al vacío. ....**

Hace más de 50 años se realizó uno de los actos decisivos del *arte del espacio* moderno: Yves Klein saltó al vacío. En *Dimanche* del 27 de noviembre de 1960 apareció la famosa foto sobre la que hay un titular enfático: “UN HOMME DANS L’ESPACE!”. Según cuenta Sidra Stich todo comenzó en el mes de enero ese mismo año cuando este karateka (cinturón negro cuarto dan) ejecutó una “demostración práctica de levitación”<sup>2</sup> a la que, como suele ser habitual, llegó tarde el crítico de turno que no era otro que Pierre Restany. A falta del testigo crucial tenía un tobillo torcido como prueba del delirio. La proeza “invisible” fue, todo hay que decirle, tomada con cierto pitorreo por los colegas del artista que decidió repetir el arriesgado “vuelo” en la Galería Rive Droite donde los presentes parece que vieron cosas variadas: unos declararon que saltó sobre una mesa mientras otros sostenían que se lanzó escaleras abajo. Lo cierto es que un hombro seriamente dañado que tuvo vendado durante meses justificaba la verborrea de Klein. Finalmente a mediados de octubre, desde siete metros de altura en el número tres de la calle Gentil Bernard en el suburbio parisino de Fontenay-aux-roses, realizó la acción documentada fotográficamente por Harry Shunk.

A finales de los sesenta Paul McCarthy ejecuta el que considera su primer performance que no es otra cosa que una “versión” de la heroica caída de Klein mientras que Tehching Hsieh también intentaba la proeza en *Jump Piece* con el resultado de dos tobillos rotos. Como si hubiera una epidemia del batacazo, Bas Jan Ader amplió el repertorio arrojándose desde un árbol o en bicicleta a un canal. Tal vez no estaban al corriente de que el gesto místico-alquímico de Klein era un perfecto montaje: unos judokas sostenían una red para que el admirador de Bachelard no se rompiera la crisma. Al final de *Arte* de Yasmina Reza, tras discutir acaloradamente sobre un cuadro en blanco que llega a ser calificado como una mierda, resulta que alguien encuentra un sentido: eso que parece nada representa “un hombre que atraviesa un espacio y desaparece”<sup>3</sup>. En la zona astutamente “borrada” del salto al vacío aparece un ciclista que en realidad no estaba allí. Ese hombre que pedalea de espaldas a lo artístico es el *punctum* que me toca.



**Yves KLEIN.** *Un home dans l'espace!* 1960



Max ERNST. Autorretrato, 1920

Debajo de la foto que hoy contemplamos como “canónica” hay un texto que no tiene desperdicio y, por tanto, merece la pena citarlo: “Hoy, el pintor del espacio debe internarse de verdad en el espacio para pintar, pero sin trampas ni trucos, y sin aeroplanos, paracaídas o cohetes. Debe ir allí mismo con una fuerza individual y autónoma. En una palabra, deber ser capaz de levitar”<sup>4</sup>. Klein tenía la desfachatez de emplear palabras como “honestidad” o “verdad” e incluso entre paréntesis advertía que su levitación dinámica se hacía “con o sin red, arriesgando su vida”. Si conseguimos escapar de la mistificación hagiográfica podremos ver con claridad que el Teatro del Vacío es un *fake* y que aquella “existencia eterna” que buscaba el artífice de las antropometrías (realizadas con mujeres desnudas) mientras vestía con el traje impecable del farsante cabal no era otra cosa que una forma astuta del marketing. *Du vertige au prestige*, por emplear los términos estrictos de ese “proceso mítico”. El proyecto estético contemporáneo consistiría, en muchas ocasiones, en el “esfuerzo” de *etiquetar lo impalpable*, como si lo decisivo fuera un perfume (aquel *Aire de París* duchampiano) o un *look* asimilado solo por escasos iniciados. Desde el teatro del vacío de Yves Klein<sup>5</sup> a la exposición *The Big Nothing* (Institute of Contemporary Art de Filadelfia, 2004) o en la 28ª Bienal de Sao Paulo (comisariada por Ivo Mesquita en 2008), en el arte contemporáneo se advierte una pasión por lo incorporal y furor casi religioso por el vacío. Con todo, a veces los intentos de convertir el vaciamiento, el silencio o la renuncia en algo heroico o incluso en un paso a la *vida* pueden terminar por ser patéticos. Ya no estamos, en apariencia, en las trincheras: ha triunfado la *decepción*. Y, sin embargo, en el arte todavía queda un rastro compulsivo que lleva a que lo real parezca que huye ante un ataque inminente. Con el llamamiento generalizado a no desentonar, lo decisivo es componer un magistral camuflaje en la insignificancia: ser un cualquiera. Aquí está cimentado lo que llamaríamos el *arte de desaparecer*.

En mi delirio interpretativo he llegado a pensar que el ciclista que pasa de largo tiene algo que ver con Bartleby, aquel personaje que actuaba, en todos los sentidos, *al pie de la letra*, como esos *performers* que, aparentemente, se tomaron en serio el salto de Klein. Siempre hay algo que puede, aunque sea al final de todo, excitar la curiosidad, por ejemplo, un rumor: resulta que cuentan que Bartleby había trabajado como subalterno en la oficina de Cartas Muertas de Washington de donde fue despedido por un cambio de administración<sup>6</sup>. Una carta siempre llega a su destino<sup>7</sup>, *sobre todo si no ha sido enviada* y el secreto, valga esta atmósfera lacaniana, ha sido dejado al descubierto. No es fácil heredar una frase lapidaria: “Preferiría no hacerlo”. Pero es mejor que celebrar ritualmente la

impostura o aceptar que no hay otro riesgo que el simulado. No es que nos falte la red o, como suele decirse, brille por su ausencia, sino que el testimonio (escenificado) de la caída atrapa, desde el principio, un amargo vacío.

### El “agotamiento” del modernismo. ....

“Desde los orígenes del arte –apunta Javier Maderuelo– se sabe que la materia con la que se crea la obra tiene un valor intrínseco y posee una cualidades de nobleza que el artista debe conocer y respetar, pero la totalidad del mundo es material, estamos rodeados de materia, de materiales, por todas partes y, la mayoría de ellos los usamos, consumimos, desgastamos y, por último, los depreciamos, llamándolos “basura”. Inservibles, ajados y rotos los tiramos y hacemos desaparecer”<sup>8</sup>. La materia y la textura adquieren, por ejemplo gran importancia, en el *Manifiesto blanco* donde se propone la idea de que el arte debe responder a la era espacial, una nueva edad técnica. Desde los “conceptos espaciales” de Lucio Fontana, con sus cortes y agujeros en los lienzos, a las obras del grupo *Zero* fundado en 1957, con un reduccionismo que tiene puntos de contacto con el despliegue de la escritura post-mallarmiana<sup>9</sup>, asistimos al despliegue de una línea de resistencia contra la subjetividad emocional implícita en el informalismo.

Recordemos que Greenberg pensaba que la modernidad había mostrado que eran cada vez más convenciones de las pinturas que revelaban que eran prescindibles, esto es, no esenciales. “Pero ahora, parece que se ha establecido la idea de que la esencia irreductible del arte pictórico consiste en sólo dos convenciones o normas constituidas: lo plano y su delimitación; el mero cumplimiento de estas dos normas es suficiente para crear un objeto que puede ser experimentado como cuadro: así, un lienzo extendido o clavado con tachuelas existe ya como cuadro –aunque no necesariamente como cuadro de éxito”<sup>10</sup>. Michael Fried estableció algunas reservas a esas consideraciones previas: “Para empezar, no basta con decir que un lienzo desnudo colgado de la pared no es “necesariamente” un cuadro de éxito; creo que sería menos exagerado decir que *no es concebible* como tal. Se podría discutir el hecho de que en el futuro las circunstancias permitieran que fuera un cuadro de éxito; pero yo sostendría que para que esto ocurra el arte de pintar tendría que cambiar de una manera tan drástica que sólo quedaría el nombre (¡Sería preciso que se diera un cambio más importante que el acaecido desde Manet hasta Noland, Olitski y Stella!)”<sup>11</sup>. Ambos teóricos manifiestan simultáneamente su escasa capacidad de anticipar lo que iba a suceder, pero sobre todo su ceguera para ver aquello que ya tenían ante sus propios ojos.



Galerie SCHMELA. Zero, 1961



L. FONTANA. Manifiesto Blanco, 1946

No pueden negar que son “contemporáneos” de una ampliación de los límites de la pintura, de una deriva hacia la *impureza* que no era solamente la que ya estaba esbozada en la abstracción post-pictórica sino que había sido radicalizada en la radicalización del minimalismo. Clement Greenberg pasó años anunciando el límite de la pintura, porque creyó que nunca se traspasaría, convirtiendo a la superficie (a la planitud) en algo semejante a un mito, pero también comenzó a sospechar que la catástrofe (el naufragio en la impureza) estaba cercana<sup>12</sup>. El criterio greenbergiano para la pintura (autocrítica, autodefinición y autorreferencia) fue radicalizado o, mejor, asumido literalmente por el minimalismo y eso, por supuesto, no fue admitido por el crítico que pensó que se estaba ingresando, sencillamente, en el ámbito de un absurdo no-arte<sup>13</sup>. “Los artistas minimalistas subvirtieron la teoría moderna, que en aquel momento los seguidores de Clement Greenberg exponían con gran habilidad, mediante el sencillo procedimiento de tomarla al pie de la letra. El arte moderno trataba de ocuparse de sus propias estructuras, así que los minimalistas hicieron objetos sin ninguna referencia más allá de su propia factura. Este extremismo absurdo funcionó porque dramatizó la situación, al tiempo que recuperaba un sentido de la distancia que posibilitaba, una vez más, el discurso crítico”<sup>14</sup>.

Desde Pollock se plantea el problema de cómo asumir la transformación de la pintura en charcos en el cuadro, cómo mantenerse en el terreno de lo informe, allí donde el registro del trazo y del indicio son los acontecimientos fundamentales: la agresión que marca. “Llegado a un punto se hizo patente que el acercamiento a esta figura sólo podría acometerse por medio de la *bassese*, agachándose, descendiendo por debajo de la figura hasta el terreno de lo informe. Y también se hizo claro que el mismo acto de agacharse sólo podría registrarse por medio de un trazo o indicio, es decir, a través de la mancha que atravesaría el acontecimiento desde dentro, transformándolo en un acto de agresión y marca, indicio o clave”<sup>15</sup>. Las imágenes que tomó Hans Namuth de Pollock entregado apasionadamente al *dripping* y el ensayo de Allan Kaprow, “El legado de Jackson Pollock” publicado en *Art News* en 1958 vinieron a establecer un marco de interpretación anti-greenbergiano: “Tenemos que preocuparnos –apuntaba Kaprow pionero del *happening*-, y dejarnos sorprender incluso, por el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana, tanto por nuestros cuerpos, ropas, habitaciones, como, si es necesario, por la inmensidad de la calle Cuarenta y Dos... sin prestar atención a acontecimientos y eventos, encontrados en cubos de basura, archivos policiales, vestíbulos de hotel, vistos en escaparates de tiendas y en las calles y percibidos en sueños y accidentes terribles”. Era manifiesto que

se estaba “utilizando” a Pollock para marcar un trayecto más allá del “oficio” o de lo correcto, lejos del “decoro” en una reivindicación de la heterodoxia pictórica, entendida como proceso y acción más que como *planitud* autónoma.

Si entre los años cuarenta y cincuenta se asistió a un despliegue enorme de la pintura abstracta, en la década siguiente se asiste a impresionantes cambios en las prácticas artísticas con el surgimiento de estrategias que plantean una irrupción de lo “real”. Esa reacción al informalismo y al *art autre* pero también al expresionismo abstracto parecía una suerte *transvaloración*, cuasi-nietzscheana, de la obsesiva defensa de la autonomía y la pureza del *modernismo* greenbergiano<sup>16</sup>. Ya en 1957 Pierre Restany marcaba el distanciamiento con el paradigma pictórico de la modernidad: “El descubrimiento del *dripping* por la joven generación abstracta de los años cincuenta ha estado en el origen de una repetición furiosa e insensata de platos cocinados en serie, tachistas a placer: la salpicadura tiene sus encantos, picantes y directos, como los chistes de Marsella”<sup>17</sup>. El *Primer manifiesto del nuevo realismo* presentado el 27 de octubre de 1960 proclamaba un “nuevo enfoque de lo real” que a Klein le llevaba a hablar del arte como “concepto palpable” y a proponer “la sensibilidad pictórica de materia prima” empleando enormes lanzallamas en la realización de algunas de sus piezas mientras que Niké de Saint Phalle mostraba su radicalidad disparando a los cuadros en la exposición *Feu à volonté* (1961). No era tanto un sacrificio o un “asesinato” de la pintura que, por otra parte, ya había propuesto Miró en los años surrealistas, sino un enérgico cambio de perspectiva que quería traer la crudeza de la vida al ámbito hiper-protegido, enfermizamente “autónomo” del arte.

#### El “nuevo” realismo.....

Thomas Crow subraya que en el contexto europeo de comienzos de la década de los sesenta, cuando los partidos comunistas todavía tenían fortaleza, el nombre de los “nuevos realistas” tenía carácter estratégico “con el fin de crear un tercer apelativo que se situase entre los opuestos ideológicos de la abstracción “libre”, ligada inevitablemente a los Estados Unidos, y el realismo “socialista” de la cultura ortodoxa estalinista. Ser un Nuevo Realista implicaba dejar de lado ese *impasse* ideológico y enfrentarse a la realidad del materialismo de posguerra”<sup>18</sup>. El contexto estético amplio era el de una reacción contra el emocionalismo y el culto a la subjetividad gestualista; el agrupamiento “estratégico” que duró entre veinte minutos y diez años<sup>19</sup> se “basaba” en un manifiesto fundacional, que tampoco debieron tardar mucho en redactar, consistente en una simple y anodina frase sobre la que se pudo llegar

a un acuerdo precario: “Los Nuevos Realistas han tomado conciencia de su identidad colectiva; Nuevo Realismo = nuevas percepciones de lo real”. Una de las prácticas que daban, en apariencia, aire de familia a sus comportamientos era el *décollage*, al que se entregan artistas como François Dufrêne que venía del lettrismo o, con enorme intensidad Jacques de la Villeglé que estaba desde 1949 entregado a una tarea de captura y sedimentación que permitía tanto reivindicar el anonimato cuanto apelar al trabajo colaborativo: “el salvajismo gestual –advierde este artista- de una multitud se individualiza y se convierte en la más notable manifestación de “arte hecho por todos y no por uno” de este período”. El *affiche lacérée* es un resto testimonial de la *dérive*, en esos restos de la publicidad metropolitana no está solamente presente lo real sino la protesta contra la alienación social y, al mismo tiempo, una defensa del potencial subversivo que se asocia con la infancia<sup>20</sup>. El vandalismo anónimo rescatado por la mirada artística tendría que producir lo que califican como una “violación psíquica mediante la propaganda pública”. Podemos entender el *décollage* como “escritura” de la *insumisión* o, en otros términos, un *antiproceto* que no está dispuesto a subordinarse a las convenciones<sup>21</sup>. Las obras *inconformistas* de Jacques de la Villeglé fueron expuestas en la muestra *The Art of Assamblage*, comisariada por William Seitz en el MOMA en 1961 y en la exposición *The New Realist* en la galería de Sydney Janis en 1962<sup>22</sup>.

El segundo manifiesto del *nouveau réalisme*, publicado en 1961, titulado *40° au-dessus de Dadá* y la *expansión de la escala del collage*<sup>23</sup> tienen puntos de contacto con la *Crítica de la vida cotidiana* de Henri Lefebvre que defendía la informalidad y los comportamientos espontáneos en el comportamiento social<sup>24</sup>, asumiendo la doble dimensión de lo que pasa: chatura y profundidad, trivialidad y drama. Hay un mundo de los objetos que propicia encuentros, *momentos*, coyunturas que transforman maravillosamente a las estructuras establecidas en la cotidianidad. La vida entera en un sentido es un juego, esto es, supone asumir el riesgo de la partida ganada o perdida. El tipo ideal de control o integración social no dejaría lugar alguno a lo imprevisto a lo marginal, a lo “desviante”, intentando en todo momento prever y absorber lo aleatorio. Frente a lo que denomina el neohegelianismo reaccionario del realismo funcional, defiende un realismo que trae “un poco de desorden y de desequilibrio fecundo en este orden tan establecido y controlado”<sup>25</sup>. No es posible abolir el azar del mismo modo que lo residual es irreductible. Los *nuevos realistas* asumieron el destino del *homo ludens* y buscaron, en los restos de la civilización, posibilidades para ampliar la imaginación. Restany proponía un reciclaje poético de la realidad urbana industrial y publicitaria, algo que ejecutaron los



CHRISTO. Roma, Porta Pinciana (v. cat. no. 29)

*décollagistas* pero late en las despensas de Martial Raysse como, por ejemplo, en *Higiene de la vision* (1961).

Las compresiones de César, desde *Three Tons* consistente en tres coches convertidos por medio de una prensa hidráulica en una masa rectangular de carácter escultórico, los empaquetamientos de Christo, el *Homage to New York* (1960), calificado por él mismo como “simulacro de una catástrofe” o Arman, con la pieza fundacional de la serie *Poubelles* (1959) y las acumulaciones de objetos idénticos como tenedores, relojes o muñecas que comienza al año siguiente, marcan un territorio artístico que traza un trayecto desde la basura a la vitrina, del vertedero al museo, asumiendo la exposición los recursos de los grandes almacenes<sup>26</sup>. Restany apuntaba que sus prácticas eran características del “proceso acumulativo” y del profundo realismo de la “visión apropiativa del mundo”. Los *Petits déchets bourgeois* (1959) tenían tanto de arqueología cuanto de momificación, Arman sedimentó lo que fue interpretado como “paquetes de lo real extratemporizado”, en retórica formulación de Restany, o “imagen alegórica de la muerte de la producción y la producción de muerte”, tal y como lo verá Buchloh. La vitrina no es, en este caso, tanto un ataúd cuanto una nevera, o mejor, un sistema de trasmutación de lo informe e incluso repugnante en cuasi-sublime. La obra de Arman *El cubo de la basura de Jim Dine* (1961) era un homenaje a uno de los pioneros del happening pero también una nueva modalidad del pintoresquismo de la basura, reduciendo el atractivo de la abundancia consumista a sus agotados desechos. Desde *Le vin des chiffonniers* de Baudelaire a *Nadja* de Breton o *Le paysan de Paris*, se despliega el retrato del artista como traperero, como sujeto que encuentra en lo abandonado sueños de un futuro maravilloso: la escoria y lo despreciado son sometidas a una frenética selección, los escombros de la sociedad industrial podrían adquirir la forma de un tesoro inaudito. Walter Benjamin señaló que los traperos aparecieron en gran número en las ciudades desde que los nuevos procedimientos industriales dieron a los desperdicios un cierto valor. “El traperero fascinó a su época. Las miradas de los primeros investigadores del pauperismo están pendientes de él como embrujadas por una pregunta muda: ¿cuándo se alcanza el límite de la miseria humana? [...] Naturalmente el traperero no cuenta en la bohemia. Pero todos los que formaban parte de ésta, desde el literato hasta el conspirador profesional, podían reencontrar en el traperero algo de sí mismos. Todos estaban, en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario. A su hora podía el traperero sentir con aquellos que daban tirones a las casacas fundamentales de la sociedad. En su sueño no está a solas”<sup>27</sup>. Los nuevos realistas son los herederos de la



SPOERRI



ARMAN. París, 1960

poesía de los apaches, aquellos que, literalmente, encontraron en la inmundicia la materia de lo moderno.

Si en la obra de Arman es visible la *compulsión de repetición*, en los *tableaux pièges* de Spoerri no queda solamente el testimonio del placer de comer sino la burla de la “naturaleza muerta”. De la máquina de pintar que expuso Jean Tinguely en la primera Bienal de París en 1959 a los carteles lacerados de Villeglé y Dufrêne o a *La Palissade des emplacements réservés* (1959) de Raymond Hains<sup>28</sup> que se metieron de rondón en una sala dominada por el *art informel*, asistimos a un lúdico y crudo “retorno de lo real”. En los (anti)procesos artísticos de los *nuevos realistas* hay un radical deseo vandálico de dejar un signo personal; Bataille señaló, en su ensayo sobre *L’Art primitif* de Luquet que tanto el niño como el adulto necesitan imponerse a las cosas alterándolas y el proceso de alteración es inicialmente una actividad destructiva: únicamente después del vandalismo de las marcas destructivas existía el reconocimiento por la semejanza y la creación de signos<sup>29</sup>. En el momento del origen, Bataille encontró no solamente la franqueza del azar al mismo tiempo que invocaba la imagen del niño o mejor de los *niños destrozados* que mantienen su energía desbocada en algunos artistas que unen la pasión por la materia con la urgencia de imponer la urgencia de sus gestos. Junto a la pasión apropiacionista lúdico-infantil-vandálica, los nuevos realistas aplicaron lo que llamaría la sabiduría del *bricoleur*. Claude Lévi-Strauss recuerda como, en un sentido antiguo, *bricoleur* se aplica al juego de pelota y de billar, a la caza y a la equitación, pero siempre para evocar un movimiento incidente: “el de la pelota que rebota, el del perro que divaga, el del caballo que se aparta de la línea recta para evitar un obstáculo. Y, en nuestros días, el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con los del hombre de arte”<sup>30</sup>. Los nuevos realistas despliegan una actividad artística que implica un *arreglárselas uno con lo que tenga*, la necesidad de trabajar con un conjunto finito de instrumentos y de materiales heteróclitos, siendo la composición el resultado contingente de todas las ocasiones que al artista se le ofrecen de renovar o de enriquecer sus existencias, “o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores”<sup>31</sup>. En el bricolage se interviene con un sentido extremo de instrumentalidad, pero al mismo tiempo que el sujeto rehace el inventario de las cosas que va utilizar, trata ese material como si fuera un *tesoro*. Conviene tener presente que esos elementos coleccionados están preconstreñidos; el *bricoleur*, ciertamente, se dirige a una colección de residuos de obras humanas, es decir, a un subconjunto de la cultura, operando no con los conceptos, sino por medio de signos: se produce un

*desmantelamiento* en el que los significados se transforman en significantes<sup>32</sup>.

#### El “grito” neodadaísta. . . . .

“Todo hombre –apunta Tristan Tzara en el *Primer Manifiesto Dadaísta*- debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo que se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes sobrevivirán gracias a su voz vigorosa, pues son vivos en la defensa. La agilidad de los miembros y de los sentimientos flamea en sus flancos prismáticos. La moral ha determinado la caridad y la piedad, dos bolas de sebo que han crecido, como elefantes, planetas, y que, aún hoy, son consideradas válidas. Pero la bondad no tiene nada que ver con ellas. La bondad es lúdica, clara y decidida, despiadada con el compromiso y la política. La moralidad es como una infusión de chocolate en las venas de los hombres. Esto no fue impuesto por una fuerza sobrenatural, sino por los trusts de los mercaderes de ideas, por los acaparadores universitarios. Sentimentalidad: viendo un grupo de hombres que se pelean y se aburren, ellos inventaron el calendario y el medicamento de la sabiduría. Pegando etiquetas se desencadenó la batalla de los filósofos (mercantilismo, balanza, medidas meticulosas y mezquinas) y por segunda vez se comprendió que la piedad es un sentimiento, como la diarrea en relación con el asco que arruina la salud, inmunda tarea de carreñas para comprometer al sol. Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a tal blenorragia de pútrido sol salido de las fábricas del pensamiento filosófico, y proclamo la lucha encarnizada con todos los medios del asco dadaísta” (Tristan Tzara: *Primer Manifiesto Dadaísta*). El tono imperativo dadaísta no había impuesto solamente “su duda”, la provocadora humillación que plantearon del arte y la poesía había lleva menos a la estrategia del Caballo de Troya que, según el mismo Tzara, habría penetrado en el interior del recinto sagrado para perturbar su orden gracias a los medios del arte, cuanto a conseguir la que “tendencia hacia el mal gusto” fuera, en cierto sentido, aceptada o, por lo menos, acogida en la vitrina en un astuto proceso de neutralización. Recordemos los medios artísticos que en Dadá pierden poco a poco su especificidad: “Estos medios son intercambiables, pueden aplicarse a cualquiera de las formas del arte y, por extensión, recurrir a elementos heteróclitos, materiales despreciados o nobles, clichés verbales o clichés de revistas antiguas, lugares comunes, slogans publicitarios, desperdicios que

sólo servían para ser tirados a la basura, etc., elementos heteróclitos cuya unión se transforma en una coherencia imprevista, homogénea, puesto que ocupan un lugar en una composición recientemente creada<sup>33</sup>. Esos “elementos heteróclitos” son justamente los que reutilizaron los *nuevos realistas* cuatro décadas después de aquella “campaña para la desvalorización de la obra de arte y de la poesía”. El escándalo dadaísta, su irreverente sentido del humor, el nihilismo asumido, perdían, ciertamente, intensidad en las propuestas de los “herederos”. Con todo, Benjamin H.D. Buchloh ha señalado que las laceraciones anónimas de las vallas publicitarias que se apropia Jacques de la Villeglé son “la primera contribución europea legítima al desarrollo de un nuevo lenguaje artístico tras el dadaísmo y el surrealismo parisino”<sup>34</sup>.

Restany, por su parte, reprochó, en un texto de 1970, a Rauschenberg no ser otra cosa que un epígono de Schwitters y le situó, junto a Jasper Johns, en la estela manierista del dadaísmo o como meros oportunistas de la estrategia del *ready-made* que habrían malinterpretado<sup>35</sup>. Incluso les censuró la actitud de “rehacer un moderno fetichismo del objeto”. Sidney Janis tenía claro, cuando montó en su galería la exposición de los *New Realists*, que la etiqueta de “neodadá” requería alguna aclaración: “pues aunque el dadaísmo de entonces y el nuevo realismo de ahora tienen cierto terreno común, los objetivos de uno y otro son en realidad opuestos. [...] En su actitud y su intención, el dadaísmo era violentamente ansiarte; por el contrario, el factualista actual, evitando el pesimismo se deja interesar y estimular –deleitar incluso– por el entorno, a partir del cual crea con entusiasmo obras de arte frescas y vigorosas”<sup>36</sup>. El *readymade* era, sin ningún género de dudas, el vínculo *obvio* de unas actitudes que desbordaban lo pictórico<sup>37</sup>.

Villeglé advirtió que saquear, coleccionar, firmar los *affiches* lacerados y vivir con ellos, exponerlos en galerías, salones y museos, no supone cuestionar la obra de arte en el sentido del *ready-made* de Duchamp sino, más bien, cuestionar el papel del artista profesional y tradicional. Lo que estaba defendiendo era la idea, inscrita también en el contexto surrealista, del arte hecho por todos y no por uno. En los años que van del conflicto argelino al despliegue del programa atómico francés que llevó a la primera explosión con éxito en 1960 se va constituyendo una sensibilidad antagonista en el terreno artístico que trata de ir más allá del *objet trouvé* surrealista o la mera *flanerie*<sup>38</sup>. “Es entre la *résistance* y la *inoumission* donde tenemos que historizar los parámetros políticos del *décollage*. La solución que desarrolló Hains, así como Villeglé en algunos momentos y, en menor grado, Dufrené, consistía en tomar y representar como “realidad” esas muestras de la calle: una



SIDNEY JANIS GALLERY. *New Realists*. Nueva York, 1962



VILLEGLE. París, 1961

práctica que en sí misma no era ni comprometida ni cómplice. Lo cierto es que no hacía ningún comentario, ni intentaba llevar a los espectadores hacia ningún conjunto de juicios pronunciados”<sup>39</sup>.

#### El “epigonismo” duchampiano. ....

Tenemos que recordar que la primera retrospectiva organizada en un museo de la obra de Duchamp la organizó Walter Hopps en el Pasadena Museum of Art en 1963 que tuvo a Andy Warhol, que estaba exponiendo en la Ferus Gallery, como de sus primeros y admirados visitantes; diez años antes, en 1953, Duchamp comisarió una importante exposición de Dadá en la Janis Gallery y en 1959, manteniendo viva la llama de su amistad con Breton, colaboró en la *Exposition Internationale du Surréalisme* en la Galería Daniel Cordier en la que incluían a artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Jean Tinguely y Richard Stankiewicz. Circula el rumor de que *la cosa* finalizó en 1964, justamente el año en que gana Robert Rauschenberg el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia<sup>40</sup>. La historia del arte, según Arthur C. Danto fue clausurada por las cajas *Brillo*, “realizadas” por Warhol<sup>41</sup>. La pregunta «excitante» que se plantea a partir de estas obras es la que busca la *diferencia* entre ellas y las cajas que pueden encontrarse en cualquier supermercado. El desplazamiento de las mercancías al arte nos recuerda el sentido de la *transfiguración*: la adoración de lo ordinario (por ejemplo, un hombre común tomado *como Dios*). Puede ser cierto que en este proceso se encuentra una demanda de liberación con respecto a la *retórica de la transcendencia* y que, por tanto, es el reflejo de los movimientos sociales que intentaron acabar con la arraigada mentalidad sacrificial: la gente quería disfrutar de sus vidas como eran en ese momento, y no en un plano diferente o en un mundo diferente o en algún estado posterior de la historia para el cual el presente era una preparación<sup>42</sup>. “Me emocioné mucho”, comenta con candidez Danto recordando el momento en el que entró a la galería Stable y vio las que serían cajas-cimentadoras de su arquitectura filosófica. Cuando el Museo es una feria cultural, un objeto (heredero de los *ready-mades*, marcados por la anestesia óptica) perteneciente al supermercado revela que ha terminado la “superioridad” cuasimetafísica del arte. “La calidez, la nutrición, la disciplina y la previsibilidad son valores humanos profundos que las latas apiladas de sopas Campbell ejemplifican. El estropajo *Brillo* emblemiza nuestra lucha contra la suciedad y el triunfo de lo doméstico”<sup>43</sup>. Los fetiches glaciales de Warhol rechazan, a pesar del post-relato laberíntico y, en no pocas ocasiones, caótico de Danto, el simbolismo de esa cotidianeidad higienizada y vigorizante, para acaso ofrecer un crudo espejo de lo Real: traumático o banal.

Warhol introducía, en la exposición *The New Realist*, un tono “divertido”<sup>44</sup>. Conviene tener presente que la muestra de la galería Sydney Janis no dio entrada al *Nouveau Réalisme* en los Estados Unidos sino que sirvió para dar la bienvenida al *Pop Art*, el “estilo” que mejor iba a asumir la realidad epocal<sup>45</sup>. Los artistas *netamente duchampianos* eran los que pusieron en marcha el torbellino pop, de Rauschenberg que, según declaró, quería hacer una pintura “en la que se creara una situación que dejara tanto espacio para el espectador como para el artista”<sup>46</sup> al astuto “artífice” de las latas Campbell que también sabía sedimentar, sin aparente angustia, en sus obras las imágenes de los desastres o de la silla eléctrica. Con los *ready-made*, la lógica industrial de la repetición en serie y de la impersonalidad habían traspasado las fronteras del arte culto e invadido su territorio y Warhol iba a sacar partido de la pesadilla del consumo<sup>47</sup> en un momento en el que el agotamiento de la pintura era manifiesto incluso en el ámbito de la abstracción. Bastaría recordar la “descripción” que Ad Reinhardt hace de su *Pintura abstracta núm. 5*, ejecutada en 1962: “Un lienzo cuadrado (*neutro, sin forma definida*), de cinco pies de ancho y cinco pies de alto... (*ni grande, ni pequeño, sin dimensiones notables*), trisecado (*sin composición*), una forma horizontal que niega una forma vertical (*sin forma, sin parte superior, sin parte inferior, sin dirección*), tres colores (*más o menos*) oscuros (*sin luz*), sin contraste (*sin color*), la pincelada barrida para eliminar la pincelada, una superficie mate, lisa, pintada a pulso (*sin brillo, sin textura, no lineal, sin bordes duros, sin bordes blandos*)”. Las ascéticas y desoladoras pinturas de Reinhardt se tuvieron que proteger en la exposición que se celebró en 1963 en París, en una época en la que los *nuevos realistas* estaban cobrando importante visibilidad, con unas cuerdas para evitar que fuesen mutiladas.

La recepción crítica que recibió Klein en Nueva York cuando expuso en la galería de Leo Castelli, promotor entusiasta del pop, fue de enorme escepticismo cuando no de completa animadversión. El artista que con la *Sculpture aérostatique* puso en marcha lo que denominaba “arte como evento mediático”, el maestro de ceremonias que asistía trajeado a la ejecución de sus “antropometrías”, fue descalificado como un epígono o, peor, como un plagiaro. Los lienzos blancos de Rauschenberg, realizados en 1951, y la pieza de Cage 4'33" (1952) fueron esgrimidos como precursores “no reconocidos” de la pretendida “originalidad” de Klein al que también se acusaba de tender a lo espectacularizado<sup>48</sup>. La pugna entre los “herederos” de Duchamp a uno y otro lado del atlántico estaba servida, ante la indiferente mirada indiferente del presunto padre. En sus conversaciones con Pierre Cabanne, Duchamp dice que a lo largo de su vida no ha visto realmente tantas novedades en el mundo el arte,

aunque estás dispuesto a conceder que los Pop “los Pop son bastante nuevos” y que los Op “también son nuevos, pero en mi opinión no presentan un enorme futuro”<sup>49</sup> valorando especialmente lo que hacen ciertos “pop franceses”, concretamente Arman y Tinguely que “han hecho cosas en las que no se habría pensado hace treinta años”. Tras manifestar que también le gusta Martial Raysse al que considera “una inteligencia muy despierta”, Pierre Cabanne lanza un comentario que vendría a certificar las *filiaciones*: “Todos estos pintores son, en parte, sus hijos”. Duchamp contesta con su habitual ironía: “La gente lo dice... Supongo que todas las jóvenes generaciones necesitan un prototipo. en ese caso yo he desempeñado ese papel, y estoy encantado, pero es algo que no tiene importancia. No hay parecido flagrante entre lo que yo he hecho y lo que se hace ahora. Por otra parte, yo he hecho las menos cosas posibles. Es algo que no corresponde al actual espíritu que, por el contrario, quiere hacer lo máximo para ganar mucho dinero”<sup>50</sup>.

La óptica de indiferencia duchampiana, su cuestionamiento del arte fue transformado en las prácticas del *nuevo realismo* en una acumulación monótona de objetos que ni siquiera tiene la intensidad provocadora de los *happenings* como ejercicio de “aburrimiento” deliberado<sup>51</sup>. Restany encontraba un tono positivo, más que cuestionador, en el *readymade* que vendría a suministrar “un nuevo repertorio expresivo”<sup>52</sup> se ha señalado que su lectura del *readymade* como “instrumento mágico” está ligada a la lectura que hacía Georges Hugnet de la diferencia entre dadaísmo y surrealismo que insistía en una dimensión poética vinculada a los planteamientos de Breton más que a los de Tzara. El nuevo realismo no era anti-arte aunque quisiera demoler la división entre el arte y lo cotidiano, sus objetos no estaban solo “listos para ser usados” como en el *readymade* sino desgatados e incluso rotos. “Si el *readymade* de Duchamp todavía sugería una equivalencia radical entre la constitución individualidad mediante los actos de habla del sujeto y la formación de la subjetividad en relación con los objetos de la producción material, los objetos de Arman se oponen firmemente a ese paralelismo. La repetición lingüística, el principio conforme al cual la subjetividad se constituye en la producción del lenguaje, tiene aquí su correlato objetivo en la repetición del acto de escoger un objeto de consumo”<sup>53</sup>.

Si Dadá escupía sobre todo y trataba de superar el desastre por medio del delirio, mezclando la publicidad, el insulto, la confusión y la risa<sup>54</sup> los *décollagistas* van a introducir, de nuevo, el ruido (nada secreto en el sentido duchampiano) en el arte como una “delicuescencia entrópica del lenguaje”<sup>55</sup>. En el escandaloso Salón de los Independientes neoyorquino de 1917, el arte, en cruda expresión, de Hugnet, por “culpa” de Duchamp y Cravan, se va a la mierda<sup>56</sup> en

la década de los sesenta, con Manzoni y el contubernio de artistas que reivindican un *nuevo realismo*, lo escatológico entra sin rechistar en la vitrina museal. Como Benjamin sugirió, aquello que la intención alegórica toca queda desgajado del contexto de las interconexiones de la vida al ser simultáneamente despedazado y conservado; el *carácter destructivo* conduce, en la experiencia artística post- Duchampiana, al fetichismo de la mercancía, el deleite en lo ruinoso adquiere matices regresivos. Debord señaló que el dadaísmo y el surrealismo eran las dos corrientes que “marcaron el fin del arte moderno”<sup>57</sup> las distintas modalidades de la *deriva*<sup>58</sup> atravesaron zonas en las que la producción estaba incitando al *potlatch*, donde la alienación social reclamaba, más que una “indiferencia metairónica” una violencia procedimental sin excusas<sup>59</sup>. La máquina célibe, la transparencia fracturada, se vuelve auto-destructiva<sup>60</sup>.

### Un “fluido” de publicaciones. ....

Fluxus surge como un *sistema de publicaciones* o, mejor, un mecanismo de distribución, por medio del cual se ponían en distribución diferentes materiales: panfletos, cajas, películas, ropas, medallas, sellos para subvertir la burocracia. El texto queda desestabilizado al convertirse en espacio de la acción *intermedia*; el movimiento de las obras, su tactilidad extrema surge desde una asunción del *coeficiente artístico* Duchampiano, algo retomado por Dick Higgins al insistir en una hermenéutica post-cognitiva<sup>61</sup>. El sistema de los objetos que introduce Fluxus es, en realidad, una serie de juegos que adquieren con frecuencia la forma del *puzzle*. Se destruye la pasiva posición del lector, comienza la “deconstrucción -afirma Jackson MacLow- de la ideología del arte” así como se abisma el concepto de libro que despliega la tradición occidental gracias a la construcción de un sujeto solitario, progresivamente apartado de la experiencia colectiva de la narración. El desplazamiento *del texto al evento* supone una insistencia en la búsqueda de la respuesta, la necesidad de que el otro exista de una forma más física que el mero reflejo, el eco o murmullo de una voz que repite lo ya hecho.

En el *Manifiesto sobre el happening* de 1966, firmado entre otros por Ben Vautier, Beuys, Lebel o Vostell, se afirma que la intención es la transmutar en poesía los lenguajes que la sociedad capitalista ha reducido al comercio y, finalmente, al absurdo; el happening surge como una apertura del espíritu libertario, superación de los límites de la moral, la conciencia y la percepción: “crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea porque se trata de hacer prevalecer en plena realidad el derecho del hombre a la vida psíquica”<sup>62</sup>. Según Lyotard el performer es un *transformer*, un catalizador de energías,



FLUXUS

un sujeto sometido a procesos de metamorfosis<sup>63</sup>. Las acciones y la poesía reclaman *concreción*, lo que no supone una deriva hacia lo que comúnmente se llama poesía concreta. Maciunas si estaba muy interesado en la poesía concreta porque veía en ese lenguaje ideográfico una implicación del lector en la *creación del texto*, como algo que va más allá de la convencional dinámica del sentido. El potencial de la poesía visual se encuentra en la introducción del *espacio* como un elemento que rompe la inercia interpretativa y la determinación filosófica central del tiempo como pauta del concepto. La aventura estética de Fluxus o, mejor, su desbordamiento de los parámetros convencionales del arte, ha sido interpretada por Craig Saper desde la *nomadología* de Deleuze y Guattari: la interacción/intersección, el turismo intermedia y el cuestionamiento del marco, aunque suponga la “reescritura” del *parergon*. Las “máquinas solteras” que piensan algunos creadores en la constelación Fluxus recurren a la crítica por medio de la parodia, por ejemplo la *Universal Machine* de George Brecht que se ofrece como “panacea” universal para generar novelas, poemas, piezas de danza o música, producción de nuevos lenguajes, apertura de itinerarios para una *genialidad ortopédica*, mientras la *Máquina para aprender* de Maciunas imita con sarcasmo una taxonomía, muestra las anomalías de la gramática, funciona analógicamente como las heterotopías y realiza una *mise en abyme* de la crítica que es asociada con la cibernética y la biología. Este movimiento alegórico *desde el libro hasta la máquina* es de suyo una ironía sobre la fascinación de las vanguardias constructivas por la técnica pero también una contrautopía frente al modelo hipermediático de una comunicación generalizada como intercambio de *bits* informativos. Si en Fluxus hay una conciencia del lenguaje cercana a las meditaciones del Wittgenstein de las *Investigaciones filosóficas*, esto es, su comprensión del significado como uso o la idea del lenguaje como caja de herramientas con la que construir un mundo por medio de juegos, también es evidente que la dicotomía o abismo entre lo que se dice y aquello que se muestra ha sido salvada por numerosos puentes, como un ejercicio de astucia.

La *escritura fluxus* es deliberadamente arcaica, recupera la manualidad, la *presencia de lo caligráfico*, utiliza insistentemente pizarras, llena sus cajas de objetos que parecen restos de un *artesanado postindustrial*, recurre a tipografías de la vanguardia para lanzar consignas en carteles como si la posibilidad de *agitar* estuviera todavía abierta. Con todo, estos nómadas saben que aburrimiento y peligro se entretienen en las obras: la impaciencia o el malhumor pueden invadir al que contempla esos pensamientos que, al modo dadaísta, parecen originados en la boca. En los carteles de los festivales fluxus, en sus

publicaciones, hay una superposición endiablada de signos, *todo se ofrece al mismo tiempo*, como si se buscara provocar la náusea inmediata. Es la *actividad fluida* que quiere *purgar* al mundo, como dirá Macuinas en su “Manifiesto” de un arte, literalmente, muerto, marcado para promover lo que llama “non art reality”<sup>64</sup>.

La poesía moderna es, en sus momentos más intensos, una *acción del cuerpo* que puede rastrearse desde el pequeño *Paysage faitif* de Duchamp, realizado con semen, hasta la pintura con la vagina de Shigeko Kubota o la que Paik realizó con la cabeza, en un recuerdo de la meditación ritual del Zen que se mezcla con el chiste sobre la conceptualidad de la imagen. Es en el terreno de la *música*, sin embargo, donde su produce la más radical erotización corporal y estética; los que consideraban que las representaciones de Charlotte Moorman o el violento *One for violin solo* de Paik, en el destruye sobre su propia cabeza el instrumento, eran formas de *música pornográfica*, en el fondo, están colaborando, desde su resistencia, a establecer conceptos para una nueva ontología del sonido. Puede tomarse en consideración, en una clave cercana a la actitud provocadora, “Música para cinco perros, un polo y seis intérpretes varones” de *zaj*, en el que la *partitura* establece que los intérpretes varones pasen por el culo de los perros un polo hasta que no quede más que el palo o recordar la cruel acción titulada “Pollos y pollas”, en la que se decapita a esos animalillos para arrojar al públicos los despojos.

No carece de sentido que los miembros de Fluxus, surgidos en una combinación del neodadaísmo y la escucha de la “constelación Cage”, tomaran como principal objetivo de sus provocaciones los instrumentos musicales: el piano, el violín o el chelo. Acaso la poesía, la versificación, el ritmo y, sobre todo, la música no sean otra cosa que *disciplinas y burocracia*; tras el semblante de los virtuosos suele encontrarse la piel verdadera del desengaño, la horrenda arruga de la renuncia, el cepo de la cultura ha cobrado en ellos dimensiones desproporcionadas. Pero incluso en la disonancia se encuentra, rápidamente, la neurosis del método, aquel sufrimiento que pretendía expresar se vuelve *motivo*, materia del comentario, figura lamentable del “consuelo”. Los pianos preparados, la violencia contra esa cultura que se columpia en su *clasicismo* son algo más que bromas o raptos de ira, responden a un deseo de liberarse de la autoridad, de aquellas normas que son grilletes para la mente y armaduras corporales. En fluxus podemos decir que *el arte está muerto (de risa)*.

(continúa en p. 61)

## Ilustraciones

|                               |           |
|-------------------------------|-----------|
| arman                         | 25-26     |
| barcala                       | 36        |
| caro                          | 39        |
| cesar                         | 28        |
| christo                       | 27, 29-30 |
| cristòfol                     | 9         |
| ernst                         | 5         |
| ferrer                        | 37-38     |
| fontana                       | 11        |
| goeritz                       | 12        |
| höch                          | 1         |
| isou                          | 15        |
| joostens                      | 2-3       |
| kesting                       | 4         |
| mack                          | 20        |
| mac low                       | 16-17     |
| man ray                       | 8         |
| millares                      | 22        |
| miralda                       | 35        |
| piene                         | 19        |
| rabascall                     | 33-34     |
| ribemont-dessaigues / prévert | 6         |
| rivera                        | 21        |
| rivers                        | 31        |
| schlosser                     | 40        |
| schwitters                    | 7         |
| spoerri                       | 32        |
| stubbying                     | 13-14     |
| tápies                        | 23        |
| vail                          | 10        |
| villeglé                      | 24        |
| wolman                        | 18        |



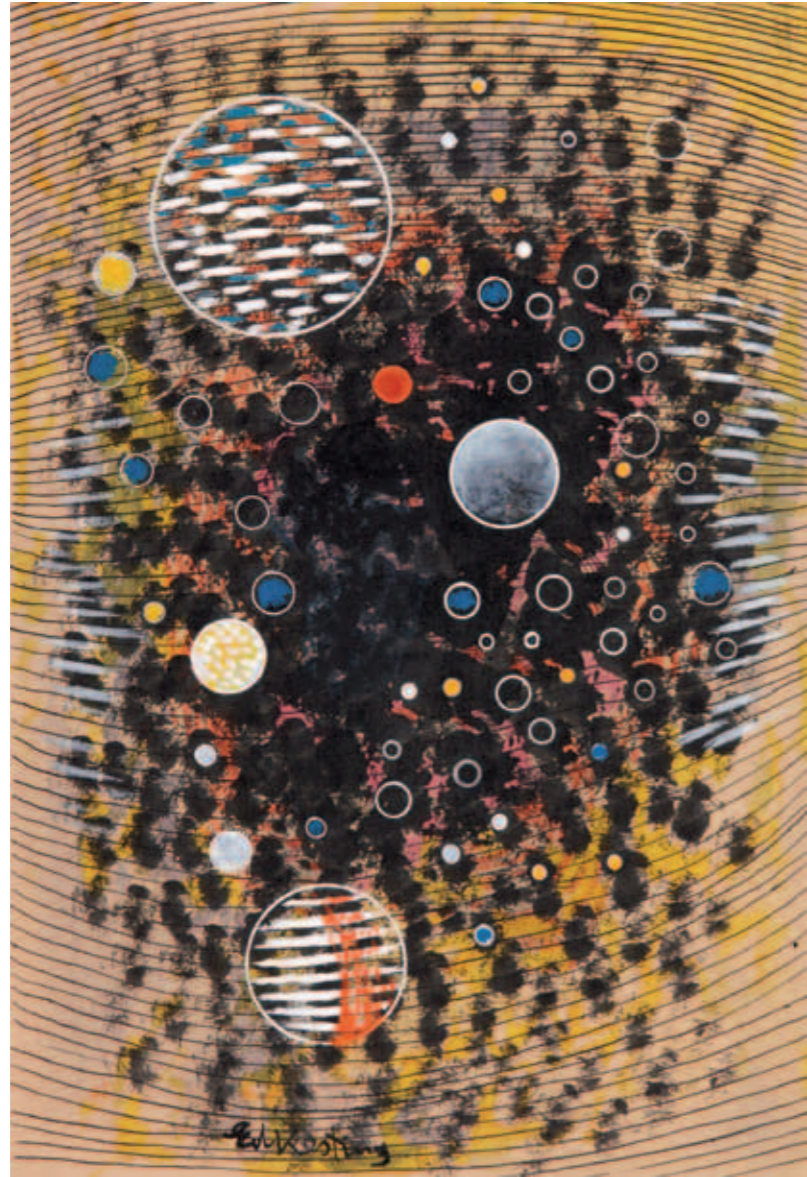
1. **Hannah HÖCH**. GESPRÄCH, 1929. Collage sobre cartulina. 34 x 22 cm / 37 x 26 cm



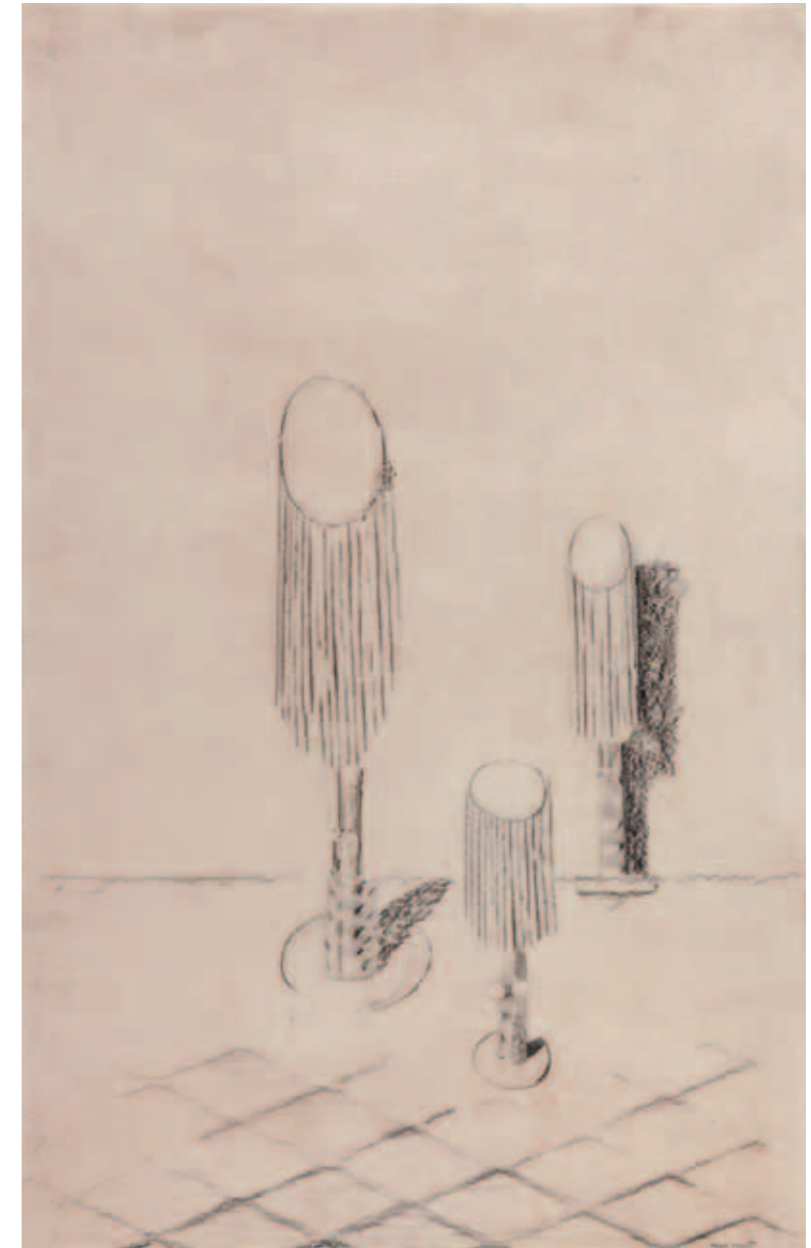
2. **Paul JOOSTENS. CONSTRUCTION**, ca. 1923. Madera ensamblada. 18 x 17 x 12 cm



3. **Paul JOOSTENS. CONSTRUCTION**, ca. 1922. Madera ensamblada. 36.5 x 25.5 x 17 cm



4. **Edmund KESTING**. QUELLE, 1927. Tinta, lápiz, acuarela y gouache sobre cartulina. 29 x 20 cm



5. **Max ERNST**. FROM DANS LES CONTINENTS, 1925. Lápiz y frottage sobre papel. 42 x 26.5 cm



6. **G. RIBEMONT-DESSAIGNES / J. PRÉVERT.** ELLES SAVENT POURTANT BIEN FAIRE..., ca. 1929.  
Collage. 10.5 x 14.5 cm



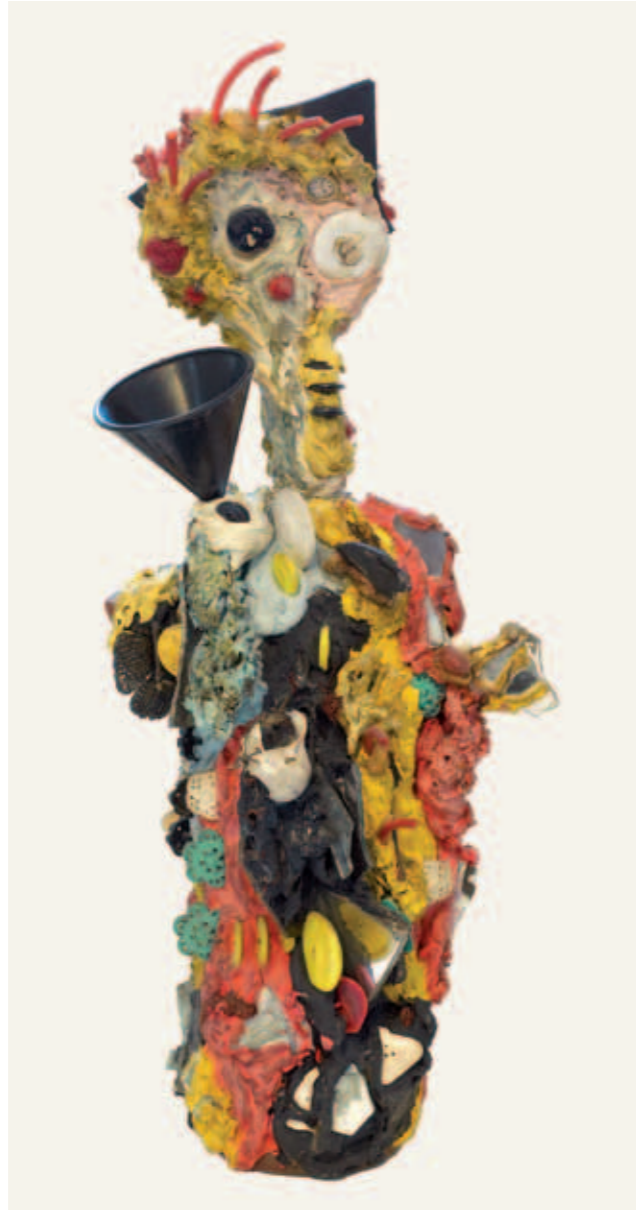
7. **Kurt SCHWITTERS.** UNTITLED (VINSTRE), ca. 1936-37. Collage sobre papel. 34 x 27.5 cm



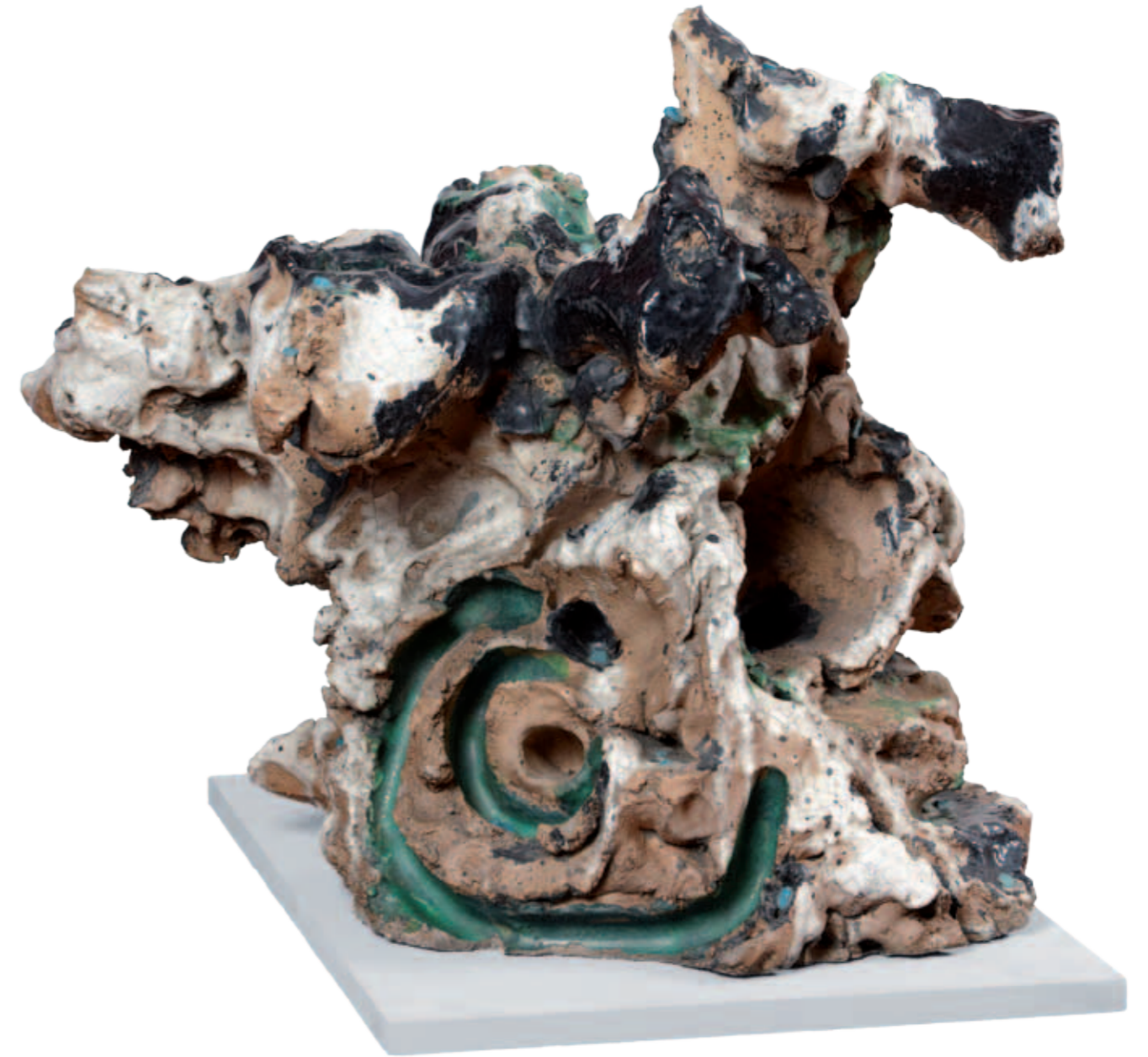
8. **Man RAY**. PARASOL ANTIBES, 1938. Gelatina de plata. 20 x 25 cm



9. **Leandre CRISTÒFOL**. ARMONÍA ESTELAR (RALENTÍ), 1957. Corcho, acero, varillas de metal de paraguas, nácar, cristal y madera. 72 cm



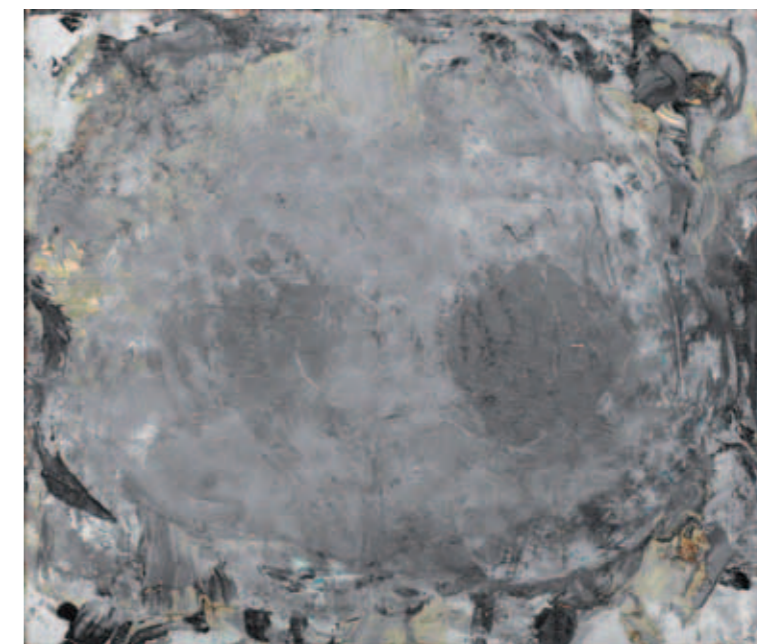
10. **Laurence VAIL**. STANDING WOMAN, ca. 1942-45. Botella de cristal y collage. 50 cm



11. **Lucio FONTANA**. FIORE, ca. 1947-48. Terracota policromada. 58 x 43 x 42 cm



12. **Mathias GOERITZ**. FIGURA, 1955. Madera, pintura y clavos. 37.5 x 11.5 x 12.5 cm



13. **Tony STUBBING**. SIN TÍTULO, 1958. Óleo sobre lienzo. 50 x 60 cm



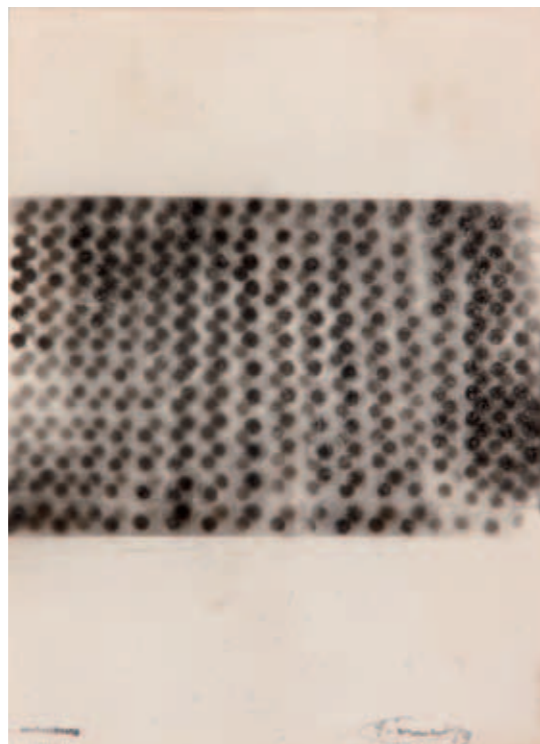
14. **Tony STUBBING**. SIN TÍTULO, 1959. Óleo sobre tablero. 73 x 93 cm



15. **Isidore ISOU**. ÉBAUCHE SUR DES SIGNES PRIMITIFS, 1961. Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm



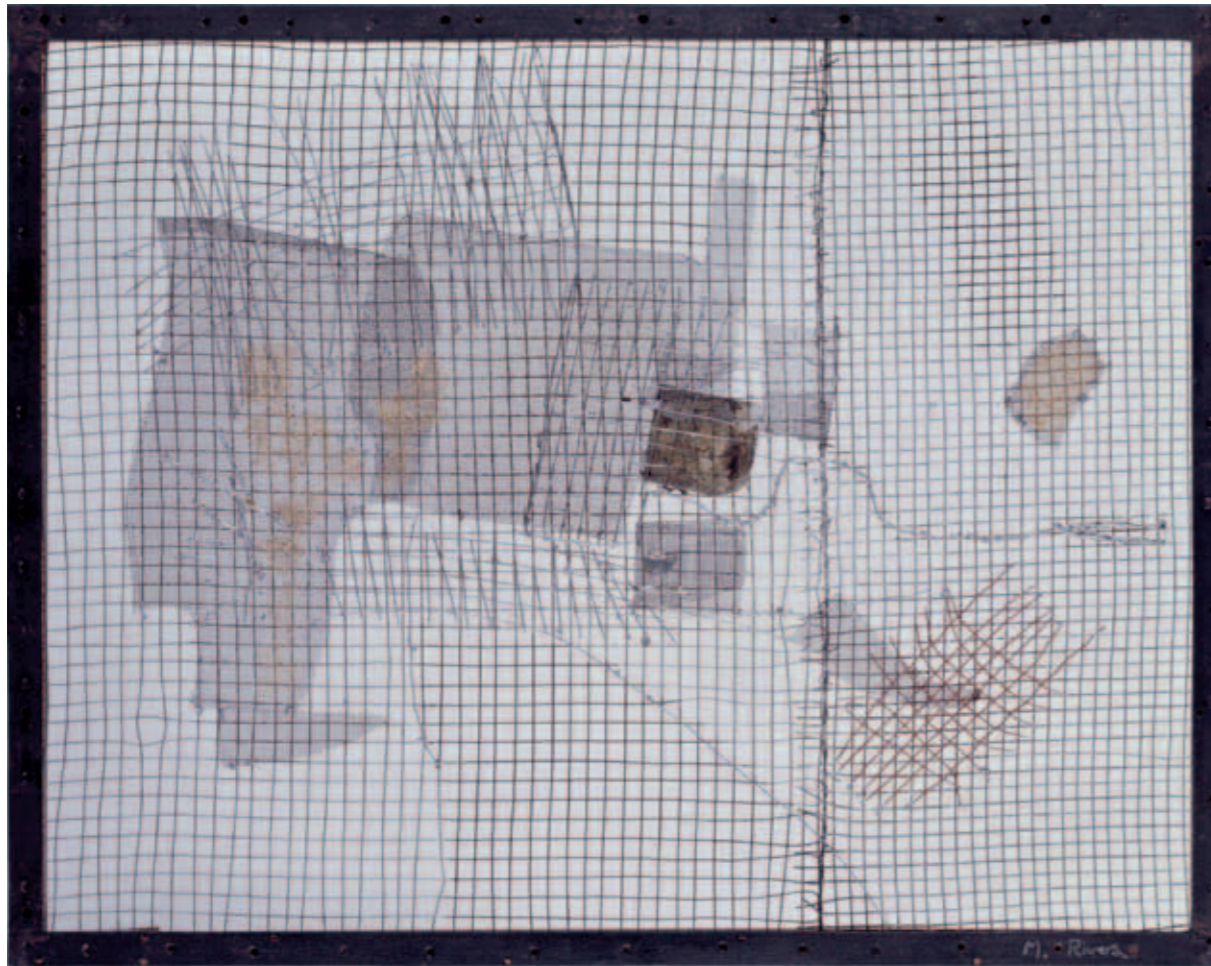
18. **Gil WOLMAN**. L'ATTAQUE DE LA DILIGENCE, 1961. Óleo sobre lienzo. 38 x 55 cm



19. **Otto PIENE**. RAUCHZEICHNUNG, 1959.  
Papel ahumado. 14.5 x 10.5 cm



20. **Heinz MACK**. UNTITLED, 1957. Resina de poliéster sobre algodón no tratado. 27 x 51.5 cm



21. **Manuel RIVERA**. COMPOSICIÓN 2, ca. 1956-57. Tela metálica, alambre y metal. 73 x 92 cm



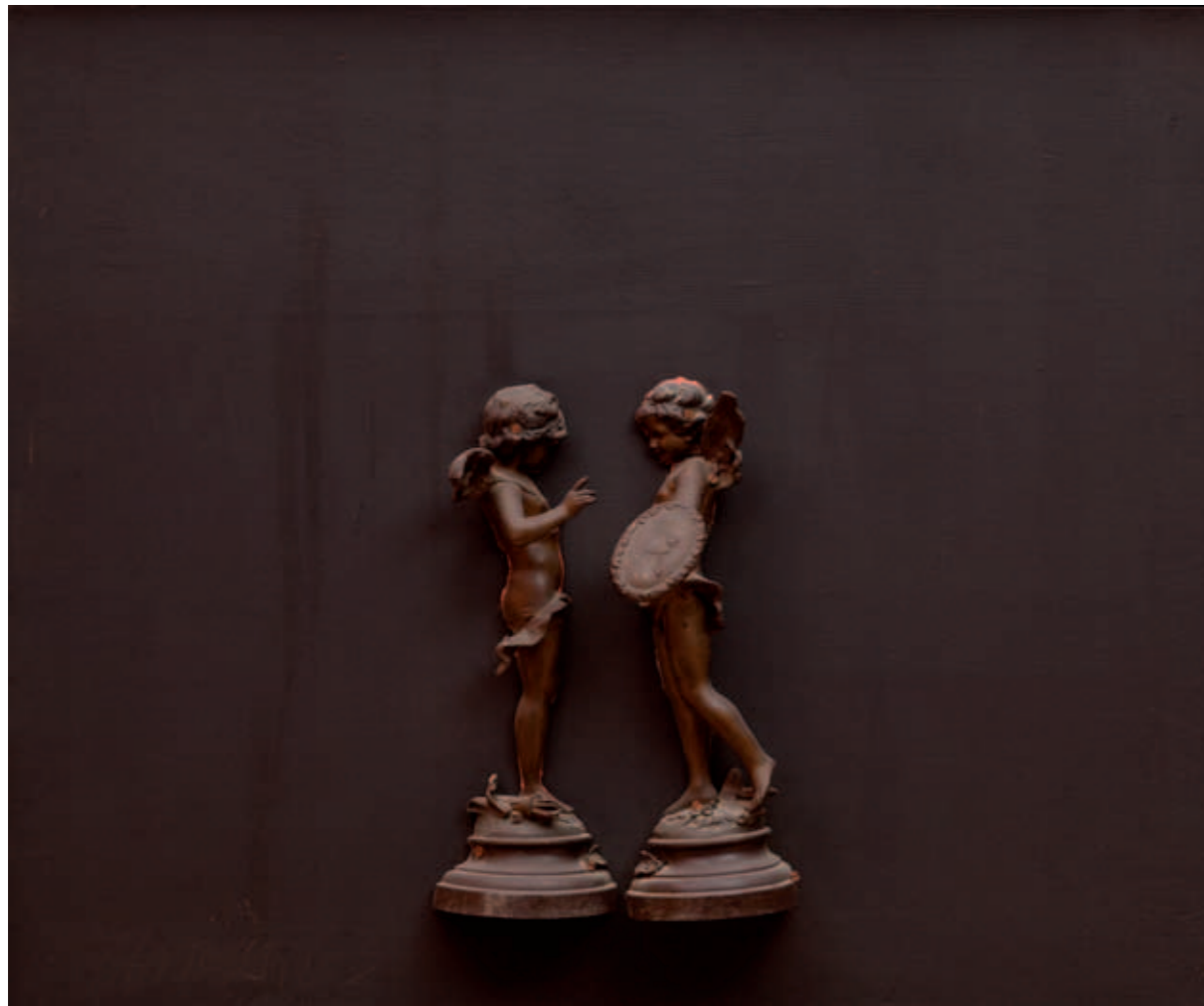
22. **Manuel MILLARES**. CUADRO, 1970. Acrílico sobre arpillera. 46 x 55 cm



23. **Antoni TÀPIES**. SERPILLIÈRE, 1972. Técnica mixta sobre papel. 56.5 x 76 cm



24. **Jacques VILLEGÉ**. MÉTRO CHÂTELET, 1964. Carteles rasgados pegados a tela. 43 x 78 cm



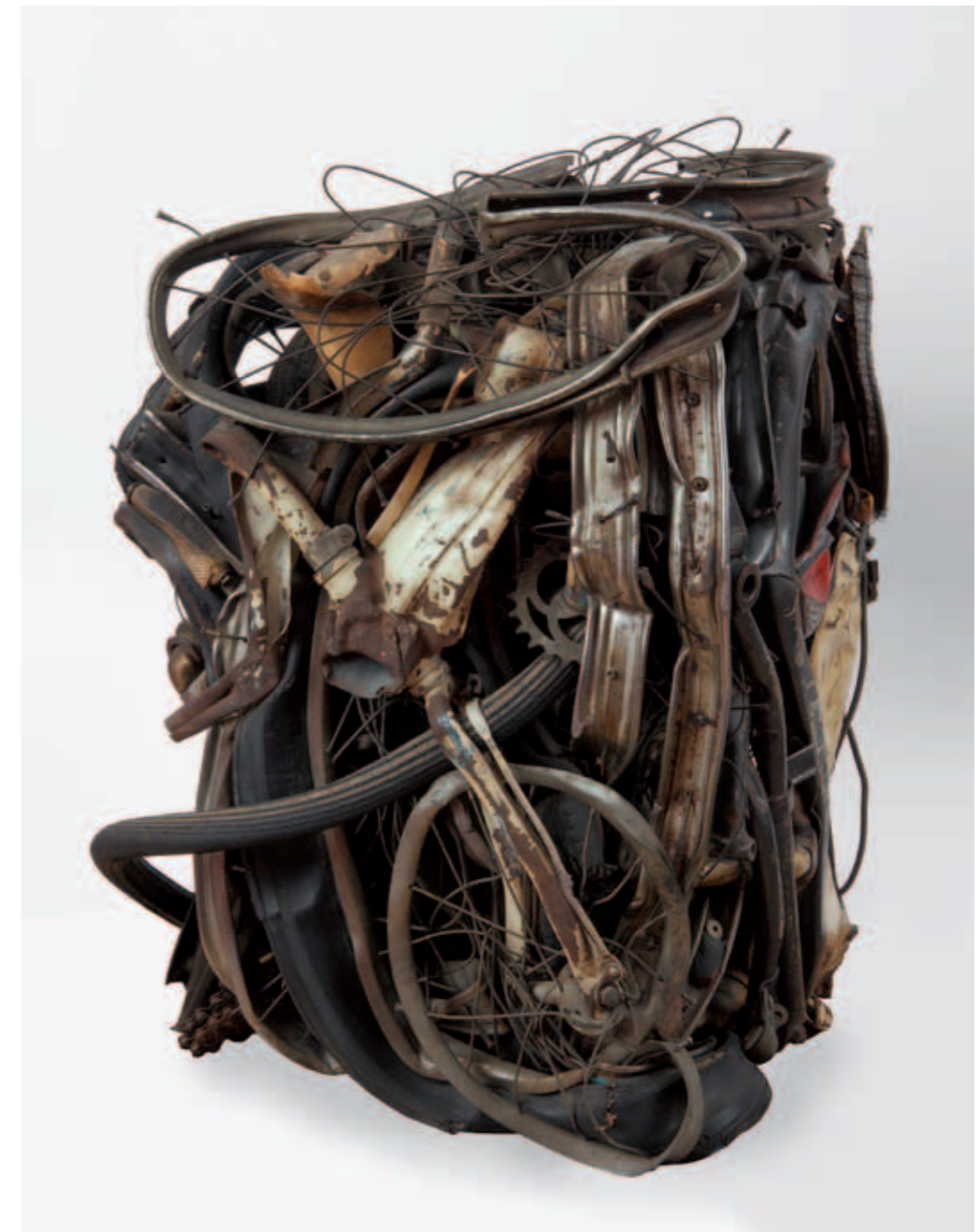
25. **ARMAN**. AMOR, 1963. Figuras de bronce sobre tablero. 60 x 73 x 10 cm



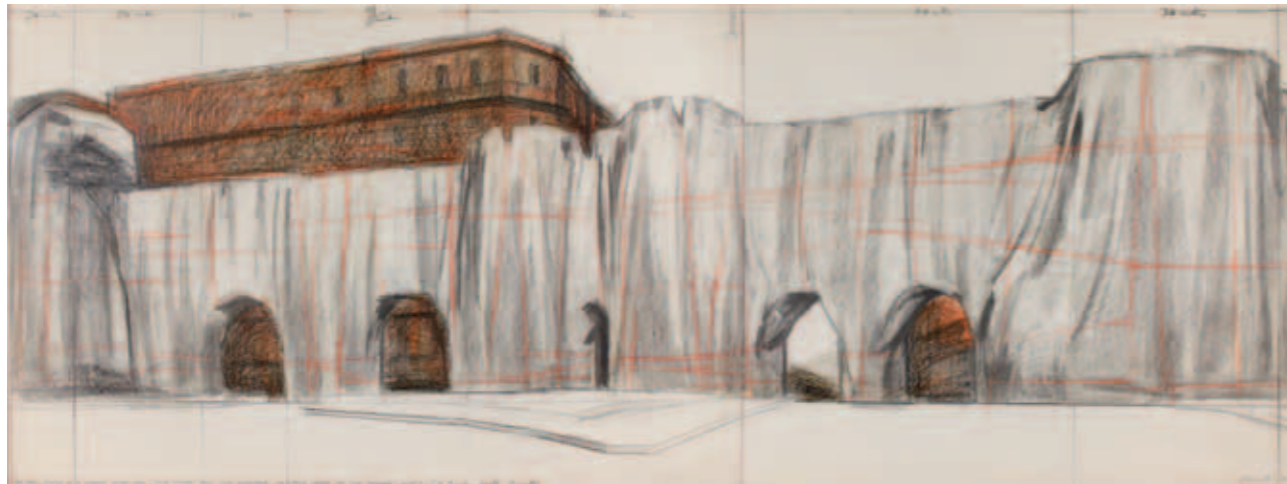
26. **ARMAN**. TUEZ LES-TOUS, DIEU RECONNAITRA LES SIENS, 1964. Técnica mixta en caja de plexiglás. 60 x 60 x 60 cm



27. **CHRISTO**. VOLUME TEMPORAIRE, 14,130, A3 (Proyecto para la Minneapolis School of Art), 1966.  
Lápiz, ceras, carboncillo, polietileno y tela sobre cartón y madera. 73 x 62 x 12.5 cm



28. **CESAR**. COMPRESSION DE MOTOCYCLETTE, 1970. Técnica mixta. 66 cm



29. **CHRISTO**. THE WALL (Proyecto para la muralla Aureliana Porta Pinciana), 1973. Lápiz, carboncillo, pastel y ceras sobre papel. 80 x 241 cm



30. **CHRISTO**. PACKAGE ON A HANDTRUCK, 1973.  
Lápiz y carboncillo, tela, cuerda y pintura sobre tablero. 72 x 56 cm

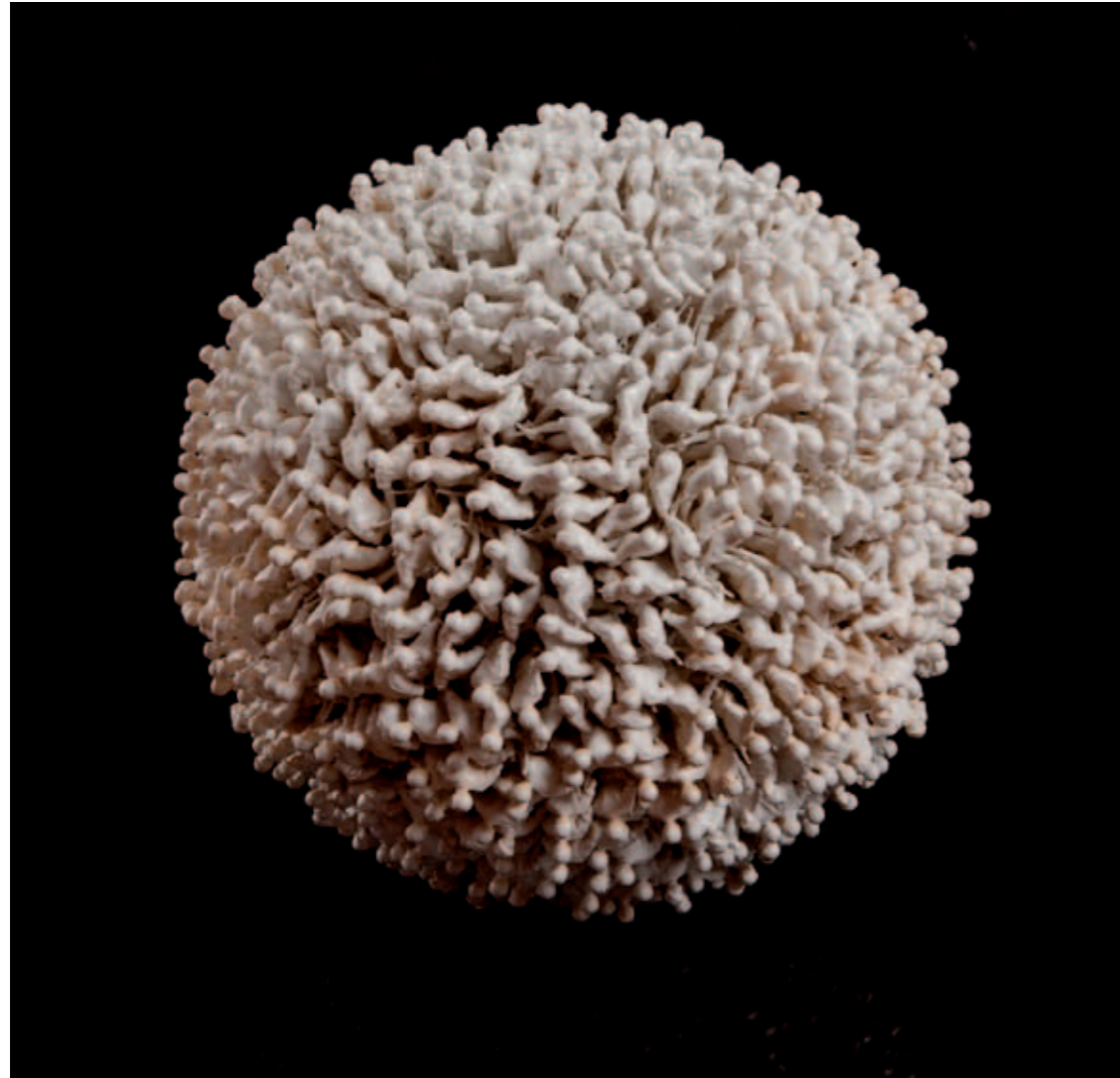


31. **Larry RIVERS.** MARLON BRANDON, 1972. Collage y técnica mixta sobre tablero. 102 x 71 cm



32. **Daniel SPOERRI.** INVESTIGACIÓN CRIMINAL, 1976. Técnica mixta sobre tela pegada a tabla. 58 x 150 cm

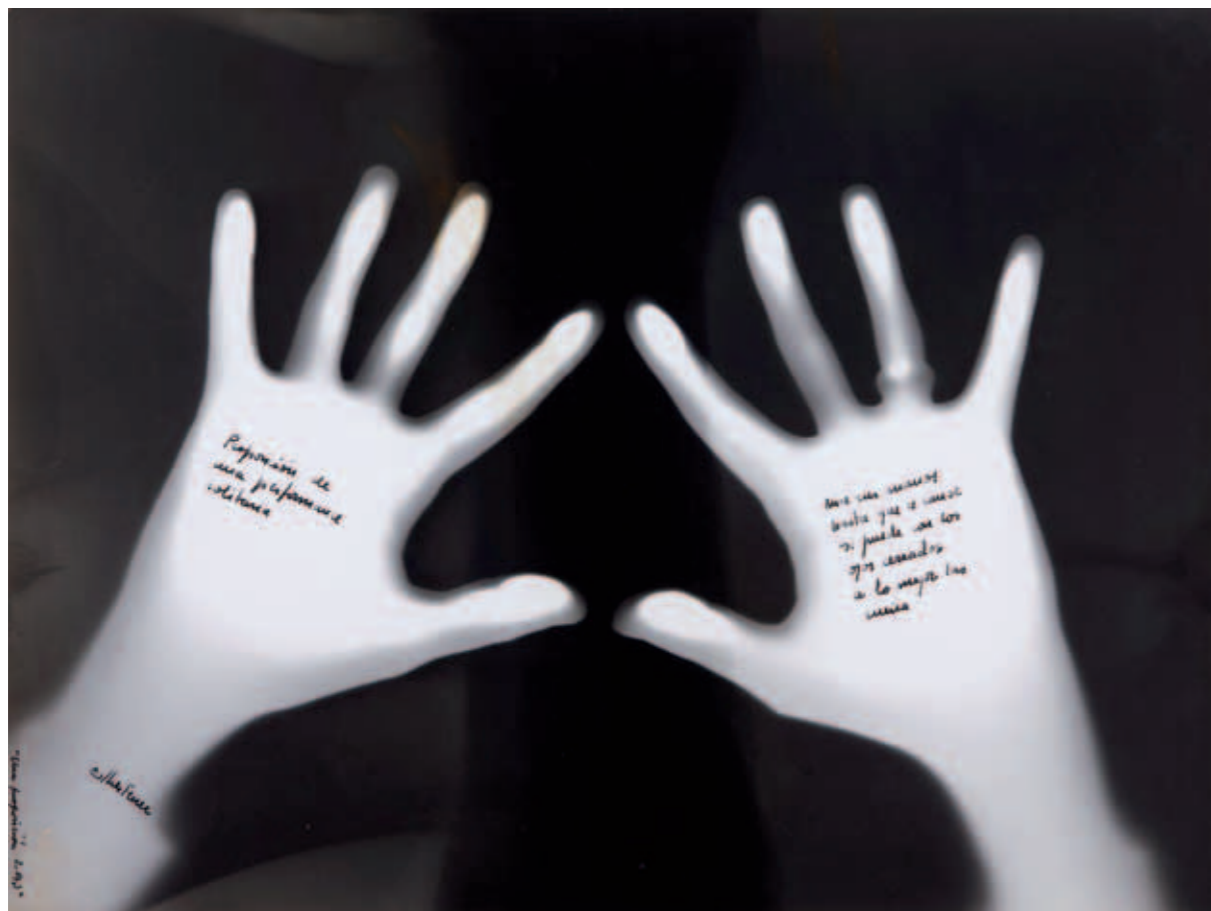




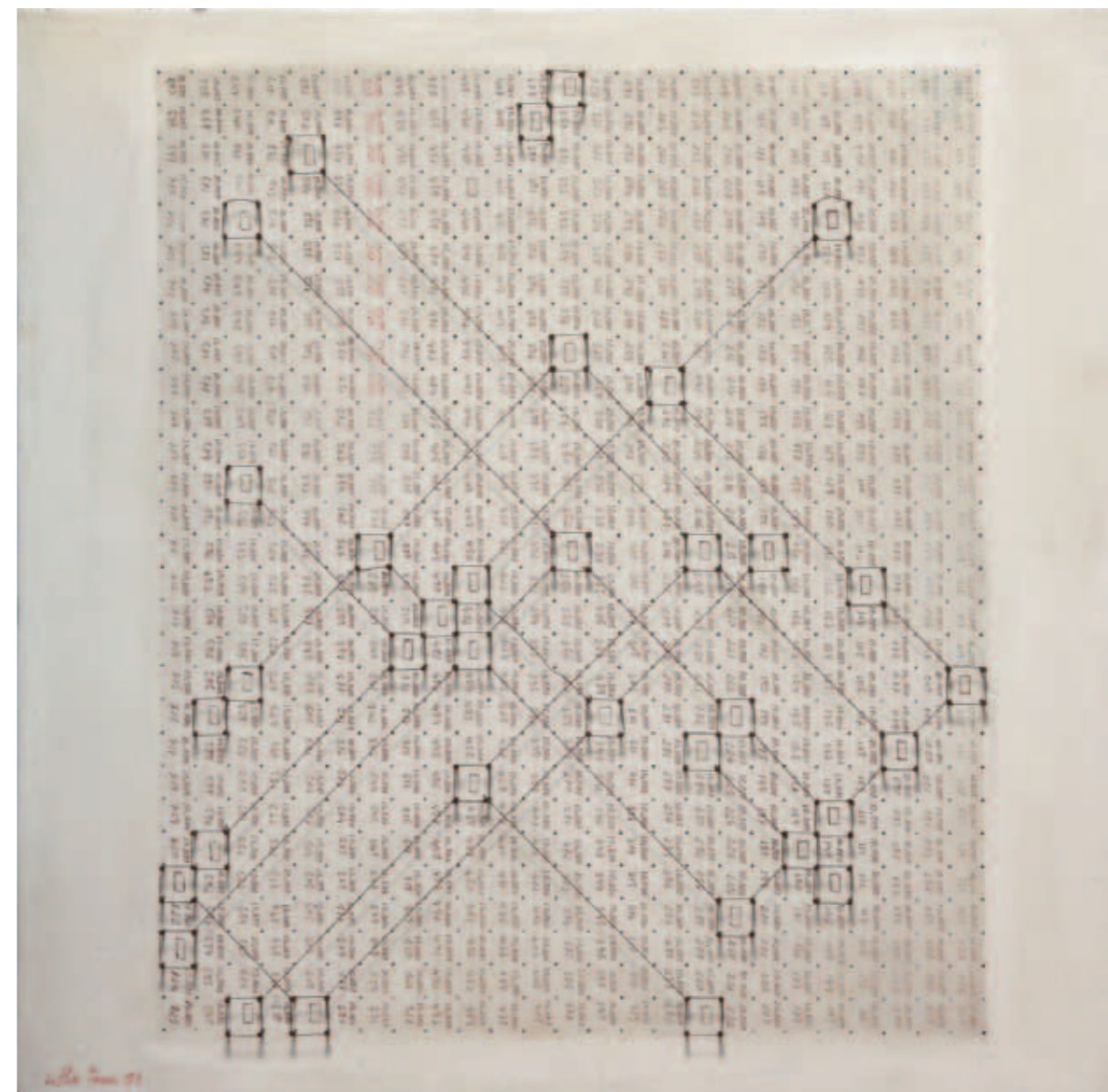
35. **Antoni MIRALDA**. SOLDATS, ca. 1970. Soldados de plástico ensamblados. Diámetro: 30 cm



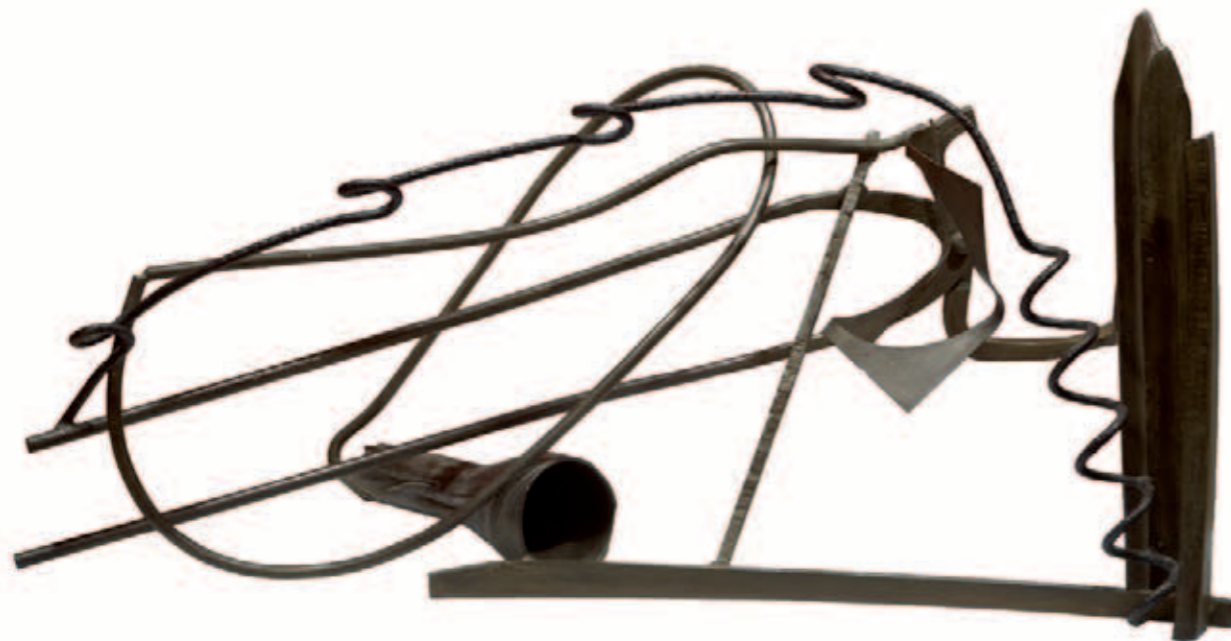
36. **Washington BARCALA**. COMPOSICIÓN, 1980. Óleo y collage de maderas, objetos y papel encajado sobre madera. 70 x 70 cm



37. **Esther FERRER.** UNA PROPOSICIÓN ZAJ, ca. 1970. Rayograma inscrito. 29 x 39 cm



38. **Esther FERRER.** NÚMEROS PRIMOS, 1984. Pintura, tinta, clavos e hilo sobre madera. 50 x 50 cm



39. Anthony CARO. TABLE PIECE CCCXCVIII, 1977-78. Acero y chapas de acero oxidado y barnizado. 63 x 130 x 52 cm

El humor es un corte en la narración, un brusco hundimiento del suelo sobre el que caminábamos, una propuesta estética en la que se conjugan la velocidad y la doblez, el cambio de sentido: chispazos (discontinuidades) en el pastoso discurrir del presente. Maciunas definió Fluxus como la fusión del humorista Spike Jones, el vaudeville, los gags, los juegos infantiles y Duchamp; se trataba de una preocupación por lo *insignificante*, una práctica escénica que produce interrupciones, extiende la poesía y consigue un *arte divertido*, aunque tenga que descender hasta el nivel del *nihilismo*. Ben Vautier considera que, en cuanto continente, Fluxus es la *continuación de la maleta de Duchamp*. La legibilidad del mundo se arruina en este *margen del texto* que Ben ha experimentado en su escritura, que se puede situar en el marco de lo que Broodthaers denominó “método Magritte”: la *firma* es una precaria presentación de la identidad, pero, en último término es la *garantía de un gesto*. La escritura es un modo de presentar una idea, una *partitura para la acción*: los artistas fluxus, como vagabundos o buhoneros, recorren el mundo ofreciendo unas extrañas mercancías. Conservamos de todos los gestos la incitación a situarnos en un espacio intermedio entre la escritura y su efecto, preparando una nueva caligrafía o certificando su imposibilidad. Pero al final, casi todo es *risible*, lo que ha sido construido con aspiraciones monumentales cae con estrépito, mientras lo que estaba en los bordes adquiere, instantáneamente, visibilidad, sin por ello reclamar protagonismo. Fluxus produce una *multiplicación de la lectura* en un espacio que puede llamarse *fuera del Libro*. Una pequeña maleta con muestras de un extraño *viajante* se convierte en el *libro que vendrá* que Blanchot asediara<sup>65</sup>. Esta *agitación* nómada sigue provocándonos (incitándonos a decir algo diferente) y, sobre todo, revela, lúcidamente, la raíz demoledora de nuestra cultura. Si, como es lógico, el discurso historiográfico tradicional ha “marginado” a Fluxus<sup>66</sup> eso no ha impedido que su *potencia explosiva* vaya en aumento. Uno de los caminos que resurgen en la demolición contemporánea está relacionado con la *extraterritorialidad* propia del vagabundeo fluxus; pienso en Ben Vautier viviendo durante quince días en el escaparate de la galería One de Londres en 1962<sup>67</sup> en la oficina de gestión artística que Isidoro Valcarcel Medina montó en la galería Fúcares de Madrid (1994). Si la vitrina es como arca en la que se guardan El Libro, archi-archivo, lugar de la fundamentación patriarcal, “más arca se dice también del armario, del ataúd, la celda de la prisión o la cisterna, el depósito”<sup>68</sup>. No cabe duda de que los escaparates, desde las estanterías de Martial Raysse a los montajes comerciales de Warhol, nos desafían, estén allí las prostitutas-mercancía de las que hablara Benjamin o los objetos que Duchamp seleccionó desde una particular *óptica de indiferencia*.

### La “tontería” conceptual. ....

En sus *Sentencias sobre arte conceptual* Sol Lewitt apuntaba que los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Se sitúan en los límites de la lógica, en ese lugar de una visión *sub aespécie aeternitatis*. Lewitt consideraba sus aforismos como comentarios acerca del arte pero no como frases artísticas. Kosuth, sin embargo, piensa que la indagación artística es el *lenguaje del arte mismo*: una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. Las obras de arte son proposiciones analíticas, en el sentido de Alfred Ayer, es decir, tautologías, *definiciones del arte*. La condición artística del arte es que debe ser un estado conceptual, aun cuando en ocasiones se aproxima a los “lenguajes privados”. Kosuth escribe contra Kant cuando afirma que el arte no puede ser una proposición sintética, en realidad al hablar de un *arte artístico* está dictando las nuevas *Lecciones de estética* que dan la vuelta a Hegel. Las obras no están “presentes” al ser vistas, al contrario, todo el andamiaje de la decepción que despliegan artistas como Reinhardt se da únicamente para poner en cuestión la visibilidad. Hay una exigencia de considerar el arte en su totalidad en una clave filosófica wittgensteiniana, esto es, terapéutica: “Aquí es donde yo propongo que debe residir la viabilidad del arte. En una época en que la filosofía tradicional es irreal debido a sus presuposiciones, la habilidad del arte por existir dependerá no sólo de que *no* cumple un servicio -como distracción, como experiencia visual (o de otro tipo), o como decoración- que es algo que no puede ser fácilmente emprendido por la cultura kistch y la técnica, sino también de su capacidad de mantenerse viable no asumiendo la posición filosófica; pues el carácter único del arte estriba en su capacidad para permanecer por encima de los juicios filosóficos. Es en este contexto que el acto tiene ciertas similitudes con la lógica, las matemáticas y también, con las ciencias. Pero mientras estas otras empresas son útiles, el arte no lo es. Evidentemente el arte sólo existe por el arte.

En este periodo de la humanidad, el arte puede ser, después de la filosofía y la religión una de las empresas que satisfaga lo que en otras épocas se ha llamado “las necesidades espirituales del hombre”. O por decirlo de otro modo, podría ser que el arte tratase análogamente del estado de cosas “metafísicas” que la filosofía tenía que tratar mediante afirmaciones. Y la fuerza del arte es, precisamente, que incluso la frase anterior es una afirmación que no puede ser verificada por el arte. El único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición del arte”<sup>69</sup>.

La segunda parte del ensayo de Kosuth comienza con una batería de citas que hablan de desaliento, inanidad, informalidad,



TÀPIES. 1969 (Foto: Catalá Roca)



MILLARES. Gran Canaria, 1962

inespecificidad como fines permanentes del arte. la cita más precisa es una de Duchamp: “En Francia existe un viejo refrán que dice “tonto como un pintor”. El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y el escritor eran muy inteligentes. Y yo quería ser inteligente. Tuve que pensar en inventar. Tuve que pensar en inventar. No sirve de nada hacer lo mismo que hacía tu padre. Ni ser otro Cézanne. En mi época visual existe algo de esa estupidez del pintor. Toda mi obra anterior al *Desnudo* era pintura visual (retiniana). Pero luego llegué a la idea. Me pareció que la formulación ideática era un modo de apartarse de las *influencias*”. En medio de una genealogía de las alianzas y los militantes del conceptualismo, Kosuth afirma que la definición “más pura” del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los *cimientos* del concepto de “arte” en lo que este ha venido a significar actualmente, un comportamiento que llegó a concretarse en “exposiciones” que no existían en ningún lugar a no ser de en el catálogo, destinadas a las revistas y el archivo. Kosuth no es ajeno al *final de los grandes relatos* que adviene en la postmodernidad: el sueño de la historia como progreso infinito, del fundamento como unidad de sentido, de la razón como plenitud y del poder como sujeto. Kosuth despliega su combate contra los elementos del *modernismo*: el cientificismo (el foto-realismo) y el espectáculo (el pop). El artista conceptual es un *antropólogo* involucrado y un *historiador*, pero también alguien que contextualiza gramatical y políticamente sus planteamientos, aunque, en apariencia, su preocupación sea, exclusivamente “lingüística”.

En el umbral del texto “No exit” sitúa Kosuth una cita de Nietzsche: “Sospecho que no nos libraremos de Dios, mientras sigamos creyendo en la gramática”. El artista *como antropólogo* se encuentra con la fluencia de lo real, su actividad es interna a la sociedad y por ello no puede ampararse en la estética de la sorpresa sino en la saturación de los códigos. “Una no estática “depiction” del arte (y por tanto de la cultura) operacional e infraestructural es el impulso del un arte antropologizado”<sup>70</sup>. Representación (*depiction*) implicada y, al mismo tiempo, deconstrucción de la representación (de la pintura) que era el elemento en el que se encarnaba el “aura”. Es frecuente considerar que el arte conceptual surge del minimalismo, la última de la vanguardias que se sostienen en el formalismo, aunque con una novedad, la de introducir cosas como cierto tipo de significados *en el mundo*. Pero hay una serie de *diferencias* específicas. Los movimientos que se desarrollan a partir del minimalismo radicalizan los materiales antes de producir unos significados alternativos, mientras que el conceptual se dirige a desvelar los *usos del significado*: “la importancia sustancial de la obra, tal y como yo lo entiendo, se encuentra en la radical reevaluación de como una obra de arte obra (work), por lo tanto nos dice algo sobre como la propia cultura obra (work): como



CRISTÓFOL. (foto: Josep Barberà)



Anthony CARO

los significados pueden cambiar sin que lo hagan los materiales”<sup>71</sup>. El arte conceptual genera una intensa actividad (*works*) sobre el *contexto* y, al mismo tiempo, supone una crítica de la *cultura del espectáculo*, justo en años en los que había también un *deseo de lo concreto* y de transmutación poética. Es evidente, con todo, que los comportamientos cercanos al conceptual no pudieron escapar, como ideológicamente pretendían, del fetichismo<sup>72</sup> ni de la deriva hacia el *simulacro*. En 1990 planteó Kosuth un monumento para Walter Benjamin en Frankfurt. Lo que le interesa a este artista del autor de “La obra de arte en la época de su reproducción técnica” es que ofrece una salida para el impasse de la pintura en los sesenta. La función del arte se invirtió, porque en lugar del ritual se encontró que la praxis política era el fundamento del arte. “La celebración ritualizada de lo “auténtico” con su arte aurático, ahora se ha convertido en el bautismo de lo inauténtico”<sup>73</sup>. El contexto gramatical es ahora una forma de la prosodia que “trabaja” en el sentido de una crítica cultural: “sin la gramática social que ofrecía la cultura, la puntuación comienza con el arte”<sup>74</sup>. El arte aurático, recuerda Kosuth se origina en el ritual y en el comportamiento mágico-religioso: la pintura reclamó durante siglos ese espacio, esa “distancia que se aproximaba y convertía en lejanía al mismo tiempo”. Pero la pintura se colapsó a sí misma, con los monocromos, el lienzo *vacío* de Ryman, Marden, Martin o Mangold<sup>75</sup> una suerte de lucidez y ceguera al mismo tiempo.

El arte conceptual es, después de los monocromos, el foto-realismo o la nueva imagen del pop, el *final de la historia del arte*: la práctica del arte se abisma en su propio nombre. La cuestión que pasa a primer plano es la de la realidad del lenguaje, las divisiones y diferencias, las estructuras en las que se configura la “experiencia del sujeto”: nuestro concepto de Hombre es una expresión particular que se encuentra en relación con una elisión de la realidad, con la importancia de la *ficción para la vida*. Por medio de la fotografía, de su *artificio*, Kosuth establece los *usos del lenguaje*, el elemento ideológico, en los términos de Althusser, por encima del cual ha pasado el arte, incluso en la modernidad: los procesos de ficciones significantes. Kosuth apuntó en *The Sixth Investigation* (1969) que las obras de arte que intentan decirnos algo acerca del mundo están condenadas al fracaso: “la ausencia de realidad constituye precisamente la realidad del arte”<sup>76</sup>. La desmaterialización conceptual definía *otra realidad*, tomando las “definiciones” del diccionario como *sombras de readymades*, en una insistencia que conducía a la tautología.

#### Una “inversión” política. . . . .

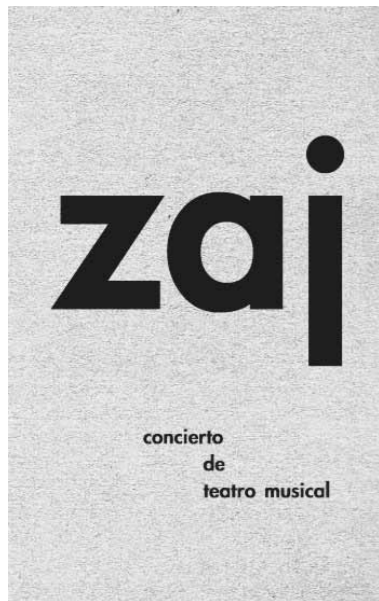
Uno de los textos fundamentales para entender la situación y no meramente la interpretación del arte conceptual en España es el libro de Simón Marchán *Fiz Del arte objetual al arte de concepto* (1972,

2ª ed. 1974), en el que dedica un capítulo al análisis de la *inversión* de las tendencias del *conceptualismo tautológico* que ejemplificaría, precisamente, Kosuth que es entendido como el creador que ha acentuado más la eliminación o desmaterialización del objeto, confiriendo una prioridad, casi absoluta, a la idea sobre la realización. Marchán aprecia reacción de Kosuth contra el formalismo de las artes objetuales, estableciendo una separación completa entre estética y arte, apoyada en una escisión previa entre percepción y concepto, conduciendo de este modo al objeto a su máxima desmaterialización. Pero también muestra sus reservas con respecto a la defensa del arte como proposición analítica, cuya validez depende de los signos que contiene y, de esa forma, carece de vinculación referencial con el mundo y las cosas. “El arte como tautología se presenta como *contexto autónomo* y como *función de sí mismo*, opuesta a la del programa sintético. El arte sólo existe en el contexto del arte, pues el arte sólo existe por su propia búsqueda”<sup>77</sup>. En 1975 se publicó el libro de Victoria Combalía *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual* donde dedica tan sólo un capítulo monográfico a un artista: “La naturaleza del arte según Kosuth y una alternativa materialista”. Comenta el texto de Kosuth *Art after philosophy* acusándole de hipostasiar la idea en la obra de arte, convertida en una especie de metalenguaje que Combalía considera no muy alejado de la concepción hegeliana del arte como expresión sensible de la Idea. “Kosuth no ha hecho más, a lo largo de toda su exposición, que aislar de una totalidad compleja un sólo elemento (la parte mental de la obra) para elevarlo al rango de estatuto epistemológico del arte”<sup>78</sup>. La defensa del *arte como idea* nos situaría en el estrecho marco de la *tautología* que, según Combalía, no aporta ningún conocimiento ya que desecha, voluntariamente, cualquier elemento de contrastación, contradicción y crítica.

Tanto Simón Marchán como Victoria Combalía defienden, *más allá de la tautología*, un arte conceptual *ideológico* o *materialista*: a través de la práctica artística se trataría de sintonizar con una instancia antropológica de la praxis experimental como base para una *teoría emancipatoria* enfrentada a determinados comportamiento de la actividad social. Podría tomarse como ejemplo de ese *giro político* la obra de Corazón que, partiendo de Kosuth y Arakawa, se presentan como *documentos* que son una mezcla de imágenes encontradas, montajes o recursos diversos de sistemas de representación. Marchán insiste en señalar en carácter *antitautológico* de las obras de Alberto Corazón que tienen la pretensión de desvelar relaciones de personas con las cosas (propiedad) o interpersonales (clases sociales). Hay una inserción, explícita, del trabajo del artista en una estrategia de lucha por la liberación del hombre: “Desde un punto de vista estratégico el papel



Manuel RIVERA



Esther FERRER. 1977

del artista está claro, ha de trabajar en calidad de agente de masas. Su valor social todavía puede ser medido por el grado en que es capaz de aprovechar *las posibilidades emancipatorias de los medios y llevarlos a la madurez*<sup>79</sup>. En la respuesta que el Grup de Treball realizó al artículo que Tàpies publicó en *La Vanguardia* el 14 de marzo de 1973 en el que negaba la radicalidad o novedad del conceptualismo autóctono<sup>80</sup>, se subrayaba que las peculiares circunstancias políticas españolas producían, de hecho, la *marginación* del conceptual siendo preciso tomar conciencia de esa posición para *desde ahí* ocupar tácticamente canales de comunicación usando una estrategia de grupo de resistencia. La tarea de cuestionamiento ideológico del arte conceptual necesita de “la inserción política de la práctica artística-conceptual en el desarrollo de la lucha de clases desde a masas y en la línea de una vanguardia dirigente, hacia la transformación revolucionaria de todas las estructuras que emanan de los sistemas capitalistas y del nuestro en particular en todas sus peculiaridades”<sup>81</sup>.

Simón Marchán, organizador del encuentro de *Nuevos comportamientos artísticos* de 1974 en el Instituto Alemán de Madrid, no ocultaba su esperanza en el conceptualismo español que al abordar la *inversión del conceptual tautológico* “está atendiendo a nuestra situación específica artística y político social. Tiende a convertirse en un órgano de intenciones ideológico-críticas y transformadoras”<sup>82</sup>. Pero, sin duda, las contradicciones políticas de esa década final del franquismo afectaron también a las posibilidades transformadoras reivindicadas por el conceptualismo, de la misma forma que las manifestaciones artísticas más avanzadas, como pudo comprobarse en los *Encuentros de Pamplona*, fueron atacadas tanto por la derecha reaccionaria como por la ultra-izquierda, mientras en el contexto internacional también se había neutralizado, museográficamente, la disposición crítica (lo que Camnitzer llama “estrategia guerrillera”) de estos comportamientos: se pasó de hacer arte como política para, en su lugar, hacer arte político<sup>83</sup>. “La práctica política del arte tiene una historia difusa, sumergida, que en ocasiones aflora en el devenir de la historiografía liberal que nos ha narrado sin sobresaltos. Su historia ha sido la del tránsito del cuestionamiento del rol del artista a una disolución del estatuto privilegiado de la obra de arte; de un desplazamiento del enfoque sobre la obra de arte a la crítica del marco, de las condiciones de recepción”<sup>84</sup>.

### Un “resto” inconcluyente. ....

“Es en los residuos”, ha escrito Ernst Jünger, “donde hoy en día se encuentran las cosas más provechosas”. Allí, seguramente, encontraremos lo que falta: el *resto*, que por serlo, es *parte maldita*, parte excluida. A los críticos les toca buscar entre las basuras; los



A. SCHLOSSER. Madrid, 1977 (Foto: E. Lootz)

residuos; los restos. Lo que nadie quiere, ni siquiera para construirse una dudosa reputación de maldito...”<sup>85</sup>. Es fácil estar de acuerdo con el diagnóstico de Ángel González García de que ya nadie ha de ser defendido de nadie, “porque todos están de acuerdo en lo que importa: que se hable de arte para no hablar así de lo que importa”, pero su visión de los *residuos* pasa por alto que estos son, hoy por hoy, materia prima de la *rutina estética*, en un despliegue desconocido de las tácticas del *reciclaje*. Sería tedioso reiterar que *la escatología es nuestro destino*, precisamente cuando el higienismo político, la profilaxis sexual y la lobotomización de la crítica han convertido al *minimalismo* en esqueleto de la canonización. El *Gestell* es chasis, bastidor o, en descripción más ajustada a nuestra sensibilidad, *escaparate* en el que volver a “localizar” nuestra tendencia a fetichizar incluso aquello que está desmaterializado. Tenemos mierda de artista envasada (Manzoni), cuchillos con los que exaltados forzaron a presentadoras (Burden), apóstoles de las misas sangrientas (Nitsch), mujeres deconstruyendo la identidad desde la cirugía plástica (Orlan), figuras del exceso que están acotadas por la *enfermedad duchampiana*, aquella óptica de precisión que reveló el *gesto del arte* como un *pedestal*, una diferencia que reclama *otra mirada*. La “fascinación objetual” de la contemporaneidad y el empacho de lo *ya hecho* no ocultan que estamos afectados de *anorexia*<sup>86</sup>. Ciertamente, en esta economía del exceso, el catálogo *permanece* como resto del *potlatch*, parodia enciclopédica que *precede a los acontecimientos* y condiciona, férreamente, el juicio que, en el caso de llegar, tiene que saltar una barricada encuadrada en tapa dura.

El proyecto estético contemporáneo consistiría, en muchas ocasiones, en el “esfuerzo” de *etiquetar lo impalpable*<sup>87</sup>. Desde el teatro del vacío de Yves Klein a *Statement of Esthetic Withdrawal*, de la exposición *The Big Nothing* (Institute of Contemporary Art de Filadelfia) a la última Bienal de Sao Paulo, en el arte contemporáneo se advierte una pasión por lo incorporal<sup>88</sup> y furor casi religioso por el vacío. Con todo, a veces los intentos de convertir el vaciamiento, el silencio o la renuncia en algo heroico o incluso en un paso a la *vida* pueden terminar por ser patéticos<sup>89</sup>. Al comienzo de *El año solar* de Bataille leemos que “el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que se observa es la parodia de otra, o incluso la misma cosa bajo una forma decepcionante”. No somos, lo sabemos de sobra, aquellos que se atrevieron a cortar en seco un ojo con una navaja de afeitar ni siquiera tenemos el humor negro de entregar el apéndice visual en el momento previo a la decapitación<sup>90</sup>, queremos que todo se haga visible o, sencillamente, que la realidad acepte su dimensión obscena.

Jean Tinguely lanzó su manifiesto *Für Statik* en 1959, en el que lanzaba una orden imperiosa “¡Dejad de pintar el tiempo!”, desde una avioneta sobre la ciudad de Dusseldorf. *En realidad* no tenemos la certeza de que llegara a despegar. Tal vez fue otro “fake”, como el salto al vacío de Klein, caído del cielo<sup>91</sup>. Cuando la pintura se había vuelto *insatisfactoria* y había que tener “audacia” para sacar a la luz en el arte acontecimientos desconocidos<sup>92</sup>, se desplegó, de forma anómalo, un nuevo culto a la personalidad carismática, una concepción del artista como aquel que domina la magia de lo cotidiano<sup>93</sup>. La correspondencia entre arte y vida en un terreno politizado y cercano al materialismo histórico, que Benjamin detectara en algunos instantes del imaginario surrealista, quedó atrapada en el proceso de la cosificación capitalista. Como en el *readymade* duchampiano titulado *Ruido secreto* terminaría por revelarse un *enigma superficial*.

En abril de 1957, Marcel Duchamp participó en un coloquio de la American Federation of Arts con unas consideraciones sobre el proceso creativo<sup>94</sup> donde introduce la noción de “coeficiente artístico” con el que, como advirtió, no se refiere solo al gran arte, “sino que intento describir el mecanismo subjetivo que produce arte en bruto –à l’état brut-, bueno, malo o indiferente”<sup>95</sup>. Se trataría de una transferencia o una especie de “ósmosis estética” que se opera a través de la “materia inerte”, teniendo el artista una suerte de papel *mediúmnico* pero sobre todo es decisiva la intervención del espectador que posibilita que el arte en estado bruto acabe “refinado”. El reciclaje objetual pero también la reconsideración de la transgresión vanguardista, el “nuevo realismo”, incluso en aquella lectura que daba prioridad a la dimensión pop, estaba marcando no sólo un final de la pintura sino también era cómplice de un *display capitalista* que impondría un horizonte de desencanto estético<sup>96</sup>. La refinería del fetichismo de la mercancía impondría su ley. Entre lo vacío y lo pleno<sup>97</sup>, entre el supermercado y el frigorífico<sup>98</sup>, en la paradójica “herencia neodadaísta” se transmutó la *Zona* de tensión moderna, esa que está sedimentada desde la flanerie baudeleriana a la visión de la ciudad de Apollinaire, en un escaparatismo a temperatura controlada. No deja de interpelarnos aquel comienzo que hablaba del cansancio de “este mundo viejo”: “Lees los prospectos de los catálogos, los afiches que cantan en voz alta/ He aquí la poesía esta mañana y para la prosa están los periódicos”<sup>99</sup>. Con tantas cosas sigue presente la angustia del objeto perdido<sup>100</sup>.



Adolfo SCHLOSSER. SIN TÍTULO. Piel y varilla de metal. 15 x 175 x 5.5 cm. (cat. no. 40)

## Notas

- 1 Georges Hugnet: *La aventura dada*, Ed. Júcar, Madrid, 1973, p. 27.
- 2 Cfr. Sidra Stich: *Yves Klein*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, pp. 216-221.
- 3 Cfr. Yasmina Reza: *Arte*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1999, p. 102.
- 4 Sidra Stich: *Yves Klein*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p. 217.
- 5 Klein afinó su estrategia monocromática (con la ayuda de Clero), hacia una declaración crucial para 1958, que demasiadas veces se ha simplificado bajo el título parcial de *Le Vide* [El vacío]: como el silencio de John Cage, nunca está vacía, pero a diferencia de este modelo, no carece nunca de autor. La exposición de Klein, cuyo título completa era *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée (Le vide)* (la especialización de la sensibilidad en estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada [El vacío]), convertía el espacio de la pintura en un campo conceptual cargado, en parte *environment* y en parte acción temporal, pero más próxima a un evento en todo el sentido de la palabra: del medio a los medios” (Julia Robinson: “Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962” en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 28).
- 6 Cuando pienso en este rumor no encuentro palabras para expresar las emociones que me dominan. ¡Cartas muertas! ¿No suena a hombres muertos? Imaginen a un hombre propenso, por carácter y circunstancias, a la pálida desesperación... ¿Qué ocupación podría contribuir más a aumentarla que la de manejar constantemente esas cartas muertas y llevarlas al fuego? Porque las queman a carretadas, año tras año. A veces el funcionario extrae del papel doblado un anillo... El dedo al que estaba destinado está, quizá, pudriéndose en la tumba. Un billete enviado en urgente socorro... Aquél al que debía aliviar ni come ni pasa hambre ya. Perdón para los que murieron desesperados, esperanzas para los que murieron sin esperanza, buenas noticias para los que murieron ahogados por las calamidades... Con sus mensajes de vida, estas cartas van directas a la muerte. ¡Ay, Bartleby! ¡Ay, humanidad!” (Herman Melville: “Bartleby o el escribiente en AA.VV.: *Preferiría no hacerlo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 56).
- 7 “Así, lo que quiere decir “la carta robada”, incluso “en sufrimiento”, es que una carta siempre llega a su destino” (Jacques Lacan: *Escritos 1*, Ed. Siglo XXI, México, 1971, p. 35).

- 8 Javier Maderuelo: *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*, Ed. La Bahía, Heras, 2012, p. 93.
- 9 “El nombre *Zero*, que expresa la ausencia total de cualquier cantidad, puede hacer referencia a las indagaciones que el semiólogo estructuralista Roland Barthes había estudiado sobre los orígenes de la escritura entre 1947 y 1950, publicadas bajo el título *El grado cero de la escritura*. De la misma manera estos artistas quieren retrotraerse a un grado cero de la expresión plástica desnudando sus obras de caligrafía pictórica para buscar otro camino de partida para el arte de aquellos años” (Javier Maderuelo: *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*, Ed. La Bahía, Heras, 2012, p. 115).
- 10 Clement Greenberg: “After Abstract Expressionism” en *Art International*, Vol. VI, n° 8, octubre de 1962, p. 30.
- 11 Michael Fried: “Arte y objetualidad” en *Minimal Art*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 65.
- 12 “Como el horizonte para un naufrago –y eso era-, siempre presente pero nunca alcanzado, la pintura podría mantenerse con el puro plano de la tela una distancia tal vez infinitesimal, pero constante. En ello, en continuar ahí –en su balsa- como pintura radicaba su heroísmo después del heroísmo. O tal vez, simplemente, su instinto de conservación, desplegado en el esfuerzo por mantener ocupada esa lámina casi imperceptible a que se veía reducida ahora la dimensión del mito” (Juan José Lahuerta: “El espacio de la pintura” en *Frank Stella*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p. 52).
- 3 “La pintura, incluso cuando es ilusionista, según Greenberg, sólo utiliza el arte para ocultar el arte. Por eso no es sencillamente pintura sino, de forma característica, abstracción: puramente pictórica, esencialmente óptica, singularmente plana y capaz de completa auto-referencia. En “Modernist Painting”, Greenberg afirmaba que “las artes plásticas deberían restringirse a lo dado en la experiencia visual y no hacer referencia a ningún otro orden de experiencia”. Pero cuando los cánones de la autocritica, la autodefinición y la autorreferencia se aplicaron rigurosamente en lo que se llamó “arte minimalista”, Greenberg rechazó sus implicaciones. La estética de la “absoluta monotonía” había ido demasiado lejos; rayaba en una especie de yacaja existencial que señalaba hacia la condición de “no-arte” (Mary Kelly: “Contribuciones a una revisión de la crítica moderna” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 92).
- 14 Thomas Lawson: “Última salida: la pintura” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 155.

15 Rosalind E. Krauss: "La transgresión está en el ojo del espectador" en *Creación*, n° 6, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, Octubre 1992, p. 44.

16 "Durante los años finales de la década de los cincuenta, Greenberg estaba adaptando y limando varios de sus trabajos para integrarlos en una teoría general del progreso artístico en la edad moderna. En su opinión, en una cultura secularizada, toda forma artística tenía la obligación de someterse a un proceso de autocritica y definir exactamente su límites, justificando su existencia precisamente a través de la demarcación de aquellas áreas de competencia que no estuvieran compartidas con otras prácticas. En lo que respecta a la pintura, éstas concernían a la articulación entre superficie y forma bidimensional, y en el consiguiente rechazo a violaciones escultóricas o (todavía peor) literarias de la integridad manifiesta del plano pictórico" (Thomas Crow: *El esplendor de los sesenta*, Ed. Akal, Madrid, 2001, pp. 59-60).

17 Pierre Restany: "Le geste et le rythme" en *Cimaise*, septiembre-octubre de 1957, p. 30. "De ahí que, en la declaración de intenciones de los *Nouveaux Réalistes*, Restany afirmaba que "la pintura de caballete [...] ha agotado su cometido". Efectivamente, si los *Nouveaux Réalistes* consideraban "el mundo como un cuadro", según sostenía en el catálogo de *À 40° au-dessus de dada*, ya no era necesario que la obra lo fuera" (Ágnes Berecz: "Encuentros: sobre Pierre Restany y el *Nouveau Réalisme*" en *Nuevos Realismos: Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 56).

18 Thomas Crow: *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Ed. Akal, 2001, p. 97).

19 Arman, señaló en 1970, que como grupo el *Nouveau Réalisme*, no duró más de veinte minutos. "Veinte minutos después de firmar la *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme* en París, el 27 de octubre de 1960, Raymond Hains empezó a atacar a Matial Raysse, el benjamín de la nueva agrupación, diciendo que que arte no era *nouveau réaliste* sino surrealista. Raysse respondió proponiendo a Yves Klein y Arman, paisanos suyos de Niza, separarse del grupo para formar una "Escuela de Niza" independiente" (Emmelyn Butterfield-Rosen: "La *Vitrina / L'Éponge*: la Escuela de Niza y la "Higiene de la Visión" en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 65). Buchloh ofrece una versión diferente de ese *desencuentro fundacional*: "Transcurridos veinte minutos desde el momento de la firma, entre Klein y Hains estalló una pelea a puñetazos, lo que propició que la mayoría de los integrantes

del grupo lo considerase finiquitado, aunque a partir de entonces exhibieran su obra de manera conjunta" (Benjamin H.D. Buchloh: "1960a" en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 434).

20 "La consistencia y presencia de la *affiche lacérée* surge de lo real, por lo real y con lo real. Ahora bien, si el lacerador anónimo –que siente las limitaciones que impone la reificación pendiendo sobre él- llega a actuar es porque no se resigna a la realidad y protesta contra la violación psíquica de las masas mediante la propaganda pública. Así, introduce las potencialidades de la infancia en la realidad de los adultos" (Jacques de la Villeglé: "Les boulevards de la création" en *Jacques de la Villeglé. Le lacérée anonyme*, Centre Georges Pompidou, París, 1977, p. 57).

21 Jean-Jacques Lebel y Alain Jouffroy redactaron, en 1960, una declaración colectiva, firmada por catorce artista, entre ellos François Dufrêne, en la que respondían a la pregunta "Qu'est-ce que l'Anti-procès? realizando una defensa de la insumisión: "Todo acto creador es, en principio, un antiproceso. Todo creador es, hasta nueva orden, un insubordinado" (Publicado en *Front Unique*, n° 2, otoño de 1960, p. 37).

22 "Concebida sobre la base de dos exposiciones de 1961, *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, que Restany comisarió en la Galería Rive Droite de París, y *The Art of Assemblage*, obra de William C. Seitz para el Museum of Modern Art de New York; complementada por una serie de exposiciones individuales casi coincidentes de Niké de Saint-Phalle, Yves Klein, Martial Raysse y Jean Tinguely, *The New Realists* ofreció una oportunidad estratégica de presentar a la vez artistas contemporáneos estadounidenses y franceses y consolidar la visibilidad del nuevo horizonte de París en los Estados Unidos" (Ágnes Berecz: "Encuentros: sobre Pierre Restany y el *Nouveau Réalisme*" en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 53).

23 "La transformación del *collage* por parte de los artistas del *décollage* transparenta el mismo deseo de situar la obra en el espacio público y de ubicarla en el aparato discursivo de la cultura de masas. El *collage* pasó de ser un objeto de contemplación y de lectura privada (piénsese en Kurt Schwitters, por ejemplo) a convertirse en un fragmento de gran tamaño desgarrado de los carteles publicitarios" (Benjamin H.D. Buchloh: "1960a" en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 435).

24 "Lo informal desborda a las formas. Les escapa. Confunde los contornos exactos. Los hace aproximativos y agregándoles tachaduras y márgenes. La cotidianita es "esto" que hace manifiesta la incapacidad de las formas (cada una y de su conjunto) para aprehender, integrar y agotar el contenido. Es también el contenido, que se alcanza sólo por el análisis, mientras lo informal no puede alcanzarse más que inmediata o intuitivamente, participando en la espontaneidad o estimulándola" (Henri Lefebvre: *Crítica de la vida cotidiana en Obras de Henri Lefebvre (Posteriores a 1958)*, Ed. A. Pena Lillo, Buenos Aires, 1967, p. 316).

25 Henri Lefebvre: *Crítica de la vida cotidiana en Obras de Henri Lefebvre (Posteriores a 1958)*, Ed. A. Pena Lillo, Buenos Aires, 1967, p. 339).

26 Cfr. Benjamin H.D. Buchloh: "Plenty or Nothing: From Yves Klein Le Vide to Arman Le Plein" en *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge, p. 276.

27 Walter Benjamin: "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Ed. Taurus, Madrid, 1972, pp. 31-32.

28 Esa pieza aludía tanto al uso literal de la valla en la calle donde había sido un "lugar reservado" en el que se podían fijar carteles cuanto a la *reubicación* en el ámbito de la Bienal que funcionaba también como un "espacio reservado": "La inclusión de aquel fragmento de "realidad" fue motivo de escándalo y polémica en la prensa, donde numerosos críticos se mostraron de acuerdo con el arte Bernard Lourjou, que había denunciado que la Bienal auguraba un futuro del museo, indistinguible del de un depósito de *palissades*" (Hannah Feldman: "Palabras, acciones, inacciones y cosas: la realidad entre *résistance* e *insoumission*" en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 45).

29 Georges Bataille: "El arte primitivo" en *Documentos*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 110.

30 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 35.

31 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 37.

32 Boas indica que los universos mitológicos están destinados a ser desmantelados apenas formados, para que nuevos universos nazcan de sus fragmentos: "Esta profunda observación se olvida de tener en cuenta, sin embargo, que, en esta incesante reconstrucción con ayuda de los mismos materiales, son siempre

finés antiguos los que habrán de desempeñar el papel de medios: los significados se truecan en significantes, y a la inversa" (Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 41).

33 Tristan Tzara: prólogo a Georges Hugnet: *La aventura dada*, Ed. Jucar, Madrid, 1973, p. 10.

34 Benjamin H.D. Buchloh: "Formalismo e historicidad" en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2004, p. 22.

35 "De hecho, estos neodadaístas [Rauschenberg y Johns] no se han hecho cargo de las consecuencias del concepto de *readymade*, al contrario que los *nouveaux réalistes*. No sólo no han ido más allá del Dadá sino que han integrado el objeto encontrado en unas composiciones estéticas, en una estructuras formales típicas del vocabulario cubista y expresionista que hace mucho que carece de relevancia" (Pierre Restany: *Le Nouveau Réalisme*, Galerie Mathias Fels, París, 1970). No hay que olvidar que Restany incluyó tanto a Rauschenberg como a Johns en su exposición *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, en la Galería Rive Droite de París, como "líderes" de la nueva "guardia" en los Estados Unidos.

36 Sidney Janis: texto en el catálogo de *New Realist*.

37 "Lo que Manzini y los neodadaístas (término éste que la crítica francesa adoptó con inusitado entusiasmo) americanos tenían en común era el *readymade* de Marcel Duchamp como el punto de origen mítico, apropiado y revisado en la economía de consumo de la posguerra para unir obras tan conceptual y visualmente diferentes como las suyas. Alentada por la exposición de 1957, *L'aventure Dada, 1916-1922* en la Galería de L'Institut, y por una serie de publicaciones como las entrevistas de Jean Schuster, los artículos de Alain Jouffroy y los libros de Robert Lebel y Michel Sanouillet, la afiliación de los *Nouveaux Réalistes* al *readymade* y al dadaísmo, contribuyó decisivamente a la tardía y controvertida reaparición de Duchamp en la Francia de los años sesenta" (Ágnes Berecz: "Encuentros: sobre Pierre Restany y el *Nouveau Réalisme*" en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 56).

38 "La obra de los *décollagistes* se aparta tanto de los objetos anónimos manufacturados de Duchamp, estetizados por decreto, como de los materiales encontrados de Schwitters, estetizados en su orden y disposición. El gesto anónimo y la propia *actividad* del *inconscient collectif*, a los que Villeglé se refiere con frecuencia, pertenecen al reino de la reflexión artística, pero se distancian de la tradicional idealización surrealista del inconsciente colectivo"

(Benjamin H.D. Buchloh: "Formalismo e historicidad" en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2004, p. 23).

39 Hannah Feldman: "Palabras, acciones, inacciones y cosas: la realidad entre *résistance* e *insoumission*" en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 48.

40 Conviene recordar que en 1964 itineró por Europa, concretamente por Holanda, Suecia, Bélgica y Alemania Occidental, la exposición *Amerikansk pop-kunst*, que se basaba en gran parte en el trabajo de artistas de la galería Ileana Sonnabend de París.

41 Cfr. Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 46.

42 Cfr. Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 144.

43 Arthur C. Danto: *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 52.

44 "Todo el mundo se divierte", escribía Brian O'Doherty en su reseña de la exposición colectiva de la Sidney Janis Gallery, *The New Realists*, publicada en el *New York Times* el 4 de noviembre de 1962. Ese críptico "todo el mundo" incluía Andy Warhol con sus pinturas por números. Wayne Thiebaud con "vistas interminables de comida de cafetería" y Tom Wesselmann con "escalofrantes apropiaciones"; los tres eran objeto de críticas detalladas y elogiosas por su parte. A continuación venía la de los menos que, en las sucintas palabras de O'Doherty se describían como: "grandes contingentes de Gran Bretaña y el continente europeo, con piezas de nombres tan conocidos como Jean Tinguely (bien), Yves Klein (mal), nombres menos conocidos como Enrico Baj (simpático) y nombres nuevos, como Fernández Arman (tres intentos y dos aciertos)" (Ágnes Berez: "Encuentros: sobre Pierre Restany y el *Nouveau Réalisme*" en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 53).

45 Restany comprendió que la mutilación que sufrió su texto en el catálogo de la muestra en la galería Sidney Janis y la "sustitución" de algunos de los artistas que se acordó exponer (Warhol, Lichtenshein, Rosenquist y Robert Indiana fueron incluidos mientras que Rauschenberg, Johns y Stankiewicz que eran los que estaban previstos se quedaron fuera) conducían a un fracaso inevitable: "¡Adiós Schwitters, adiós Duchamp, adiós del problema

de la apropiación objetiva! Estilo, un gran estilo de la representación realista" (Pierre Restany: *60/90: treinta ans de Nouveau Réalisme*, Ed. La Différence, París, 1990, p. 44).

46 El prestador del *Botellero* (1914) de Marcel Duchamp para la exposición *Arto f Assemblage* del MoMA en 1961 fue Robert Rauschenberg. "Rauschenberg compró una réplica del *Portabotellas* de Duchamp en 1960. Man Ray lo había mandado desde París, siguiendo las instrucciones de Duchamp para una exposición colectiva titulada "Art and the Found Object", que estaba organizada por la American Federation of Arts. [...] Al enterarse de que la mayoría de las obras expuestas estaban a la venta, Rauschenberg preguntó el precio del *Portabotellas*, y para su sorpresa se enteró de que podía ser suyo a cambio de tres dólares. En cuanto volvió a ver a Duchamp le pidió que lo firmara, y Duchamp lo hizo encantado" (Calvin Tomkins: *Duchamp*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1999, p. 458).

47 "[Warhol] siguió fundamentando su arte en la omnipresencia de los productos envasados, consiguiendo sus pinturas más poderosas mediante la dramatización del vacío del icono del consumidor: es decir, piezas en las que la imagen producida en serie como objeto de deseo mostraba sus carencias porque se presentaba junto a la realidad del sufrimiento y del sueño" (Thomas Crow: *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 87)

48 Dore Ashton lanzó un ataque demoledor en 1967 contra Yves Klein al que calificó como "reaccionario": "Al amparo de cantidades ingentes de prosa hiperbólica, un gran número de jóvenes artistas se introdujo en el mundo del espectáculo a fin de proporcionar "realidad" a sus hambrientos mecenas burgueses [...]. los aburridos fósiles de una de estas vidas se exponen en el Jewish Museum. Nadie ejemplifica mejor que el último Yves Klein el cambio de valores, el paso del arte como asunto privado al arte como acontecimiento público. Los *souvenirs* de su carrera en el mundo del arte del espectáculo no son más que objetos patéticos y sin vida. Ahora que falta el artifice, el aliento de su arte se ha desvanecido" (Dore Ashton: "Art as Spectacle" en *Arts Magazine*, Marzo de 1967, p. 44).

49 Marcel Duchamp en Pierre Cabanne: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1972, p. 153. "La actitud de Duchamp frente al *pop art* o el neodadaísmo, como solía denominarse a veces a principios de los sesenta, era un tanto ambivalente. Por una parte le parecía divertido, pero por otra consideraba que era "la salida fácil" y una interpretación equivocada del dadá. "Cuando descubrí los *ready-mades* pensé

que me estaba oponiendo a la estética", escribió a Hans Richter, el realizador de cine surrealista. "El neodadá ha cogido mis *ready-mades* y les ha encontrado una belleza estética. Les arrojé a la cara el portabotellas y el urinario como un reto y ahora resulta que los admiran por su belleza estética" (Calvin Tomkins: *Duchamp*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1999, p. 460).

50 Marcel Duchamp en Pierre Cabanne: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1972, p. 154.

51 Duchamp detectaba que artistas como Arman o Raysse tendían a repetirse y advertía que si seguían acumulando las mismas cosas "eso se convertirá en algo que resultará imposible mirar dentro de veinte años". Por otro lado, valoraba los happenings especialmente por plantear una oposición total a los cuadros de caballete y por haber introducido en el arte el aburrimiento: "¡Yo nunca había pensado una cosa para que la gente se aburriera viéndola! Y es una lástima, porque se trata de una buena idea. En el fondo es la misma idea que el silencio de John Cage en música; nadie había pensado en ello" (Marcel Duchamp en Pierre Cabanne: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1972, p. 161).

52 "El gesto anti-arte de Marcel Duchamp se carga de positividad. [...] El *readymade* ya no es el colmo de la negatividad ni de la polémica, sino el elemento de base de un nuevo repertorio expresivo. Es el nivel en que el hombre, si consigue reintegrarse a lo real, lo identifica con su propia trascendencia, que es emoción, sentimiento y finalmente poesía, una vez más" (Pierre Restany: "À 40° au-dessus de dada" en *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art*, Galería Jacqueline Chambon, Nîmes, p. 41).

53 Benjamin H.D. Buchloh: "1960a" en Hal Foster, p. 438.

54 "Utilizaba la sinrazón teniendo razón. Metía en el mismo saco a burgueses e intelectuales, dada cortaba el camino a la reacción y también a la vanguardia" (Georges Hugnet: *La aventura dada*, Ed. Jucar, Madrid, 1973, p. 26).

55 Cfr. Tom McDonough: "*The Beautiful Language of My Century*": *Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968*, The MIT Press, Cambridge, 2007, pp. 71-72.

56 "Duchamp al enviar un urinario [al Salón de los Independientes], aunque lo hiciera bajo un nombre falso y lo titulara *Fountain*, proponía al jurado un verdadero caso de conciencia y creaba un precedente. ¿Puede o no considerarse obra de arte al *ready made*? ¿Debe triunfar el trabajo manual del artista sobre el producto manufacturado? Duchamp responde encogiéndose de hombros. El mismo día de la inauguración, Cravan, de nuevo en los Estados Unidos, tiene que pronunciar una conferencia sobre pintura. el público es escogido, elegante, intelectual

y sofisticado en extremo. Cravan se presenta bastante desaliñado y arrastrando una maleta que abre y vacía, distribuyendo a su alrededor montones de ropa sucia. Manifiestamente borracho, no dice nada pero comienza a desabotonarse. Las damas se tapan el rostro y empiezan a gritar. Llega la policía. Los artistas, sus amigos, le defienden como pueden. Se lo llevan. El escándalo se aplaca. El coleccionista y mecenas. Conrad Arensberg pagará la fianza y Cravan es puesto en libertad. Un expositor que envía un urinario, un conferenciante que se quita los pantalones, todo esto es poco serio. El arte se va a la mierda y su noción parece muy comprometida" (Georges Hugnet: *La aventura dada*, Ed. Júcar, Madrid, 1973, p. 63).

57 "El dadaísmo quiso *suprimir el arte sin realizarlo*; y el surrealismo quiso *realizar el arte sin suprimirlo*. La posición crítica elaborada más tarde por los *situacionistas* demostró que la supresión y la realización del arte son aspectos inseparables de una misma *superación del arte*" (Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 1995, parágrafo 191).

58 "Las estrategias claves de los situacionistas, la *dérive* (deriva) y el *détournement* (desvío o aplicación torcida), sin duda tienen aspectos en común con el principio *decollagista del ravir* (arrebatar), que implica la transformación de la realidad mediante un acto de seducción y abducción violenta" (Benjamin H.D. Buchloh: "1960a" en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 436).

59 Cfr. Bertrand Dorléac: *L'ordre sauvage: violence, dépense et sacre dans l'art des années 1950-1960*, Ed. Gallimard, París, 2004.

60 "El arte de la distinción real en Tinguely se obtiene por una secuencia de desenganche como procedimiento de la recurrencia. [...] la recurrencia puede ser realizada en una serie que relaciona de un modo esencial a la máquina con los restos y residuos sea porque destruye sistemáticamente su propio objeto como los Rotozaza de Tinguely, sea porque capta las intensidades o energía perdidas como el proyecto de Transformador de Duchamp, sea porque se compone de restos como el Junk Art de Stankiewicz o el Merz y la máquina-casa de Schwitters, sea, por último, porque se destruye o se saquea a sí misma y porque "su construcción y el comienzo de su destrucción son indiscernibles": en todos estos casos (a los que habría que añadir la droga como máquina deseante, la máquina junkie) aparece una pulsión de muerte propiamente maquínica que se opone a la muerte regresiva edípica, a la eutanasia psicoanalítica. En verdad, todas estas máquinas deseantes son profundamente desedipizantes" (Gilles Deleuze y Felix Guattari: *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Paidós, Barcelona, 1985, p. 405).

61 Cfr. Dick Higgins: "Intermedia" en *A Dialectic of Centuries. Notes towards a Theory of the New Art*, Printed Editions, New York, 1978, pp. 16-17 y Dick Higgins: "Postmodern Performance: Some Criteria and Common Points" en *Horizons. The Poetics and Theory of Intermedia*, Southern Illinois Press, 1984, p. 71.

62 "Manifiesto sobre el *happening*" en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 392.

63 Cfr. Jean-Francois Lyotard: *Duchamp's TRANS/formers*, The Lapis Press, California, 1990, p. 36.

64 Macuinas habló en su *Manifiesto Fluxus* (1963) de purgar el mundo de arte abstracto, ilusionístico o matemático, pero también es preciso librarse del "Europanismo" y fusionar los cuadros culturales sociales y políticos en un movimiento que no duda en calificar de revolucionario. "Macuinas asoció explícitamente la palabra "fluxus" con el proceso fisiológico de catarsis corporal y descarga de excrementos, y con el proceso científico de transformación molecular y fusión química" (Benjamin H.D. Buchloh: "1962" en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y posmodernidad*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 456).

65 "Al mismo tiempo que el libro es condenado, el libro se abre. Puede acogerlo todo" (John Cage: *Para los pájaros*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1982, p. 139).

66 "Fluxus se mantiene como el más complejo (y el más subestimado) movimiento artístico (o "no movimiento", como se denomina a sí mismo) surgido desde principio y mediados de los años sesenta" (Benjamin H.D. Buchloh: *op. cit.*, p. 456).

67 Cfr. un comentario de esa intervención de James Gardner: *¿Cultura o basura?*, Ed. Acento, Barcelona, 1996, p. 195.

68 Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 31.

69 Joseph Kosuth: "Arte después de la filosofía" incluido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1982, p. 419.

70 Joseph Kosuth: "No exit" en *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Massachusetts, 1991, p. 230.

71 Joseph Kosuth: "No exit" en *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Massachusetts, 1991, p. 229.

72 "La crítica conceptualista del fetichismo suele ser fetichista por derecho propio: por una parte, su "desmaterialización" del objeto artístico tiende a participar de un fetichismo moderno de "ideas" y "esencias"; por otra, no siempre escapa al formato de

exposición o mercancía del arte burgués. Sin embargo, el arte conceptual desarrolla la temática del fetichismo de la mercancía en el arte hasta darle una definición" (Hal Foster: "El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga" en Anna María Guasch (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 98).

73 Joseph Kosuth: "Statement for *Ex libris*, Frankfurt (*For W.B.*)" en *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Massachusetts, 1991, p. 251.

74 Joseph Kosuth: "Statement for *Ex libris*, Frankfurt (*For W.B.*)" en *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Massachusetts, 1991, p. 252.

75 Cfr. Joseph Kosuth: "1979" en *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1991, p. 185.

76 Joseph Kosuth: *The Sixth Investigation. Proposition 14*, Colonia, Gerd de Vries, 1969.

77 Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 356.

78 Victoria Combalá: *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1975, p. 95.

79 Alberto Corazón: "En favor de un arte perfectamente útil" (1973) en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 426.

80 Tàpies señalaba que el conceptual es un modo de concebir la obra que no es exclusivo de nadie sino que es común a los planteamientos que desean llevar la creación artística al máximo de intensidad involucrando lo individual y lo colectivo. Al mismo tiempo, Tàpies censuraba lo que consideraba mentalidad apocalíptica de los artistas conceptuales españoles que vendrían a plantear una pueril confrontación con Picasso o Miró, los marchantes, los museos o la mercantilización del arte: "Toda una ingenua versión que quiere ser agresiva y politizada, pero sin nada que la sustente y tan mal adaptada a las necesidades de nuestro país, que se queda en pura declamación contestataria, con los típicos infantilismos a menudo contraproducentes" (Antoni Tàpies: "Arte conceptual aquí" reproducido en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 428). Sobre la polémica con Tàpies cfr. *Grup de Treball*, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 1999, pp. 51-61.

81 Grup de Treball: "Respuesta a A. Tàpies (1973)" en Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 430.

82 Simón Marchán Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 288.

83 "Dos eventos en torno a 1970 marcaron o predijeron el cambio. Uno fue la muestra *Information* del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Con la idea de definir un estilo internacional usando el nuevo arte, esta muestra reunió a la mayoría de los artistas conceptualistas de izquierda. Ahí nos amansaron la obra en un contexto museográfico. El segundo evento fue una carta abierta que el reverenciado líder campesino Francisco Julião dirigió a los estudiantes brasileños. En ella recomendó el abandono de la estrategia de guerrilla. Según él, la oposición a la dictadura solamente era posible a través de la negociación con los partidos tradicionales. Y eso dentro de las condiciones ofrecidas por los mismos generales que estaban aterrizando el país. En su momento fue chocante y traumático. A la larga, supuso que le salió más o menos bien" (Luis Camnitzer: "La visión del extranjero" en Gerardo Mosquera (ed.): *Adiós identidad. Arte y cultura en América Latina. I y II Foros Latinoamericanos*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2001, p. 153).

84 Marcelo Expósito: "¿Qué significa (a partir de) hoy "arte político"? Pero también, ¿de qué hablamos en realidad cuando decimos "los noventa"?" en *Papers*, nº 74, Espais Centre d'Art Contemporani, Gerona, 1er. semestre de 1998, p. 23.

85 Ángel González García: "El resto" en *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Ed. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 50.

86 Cfr. Achille Bonito Oliva: "L'anoressia dell'arte (in forma autoriflessiva)" en *Gratis. A bordo dell'arte*, Ed. Skira, Milán, 2000, pp. 229-235.

87 "A la transformación del arte en éter o gas, responde entonces la desaparición de la experiencia que debe venir enmarcada en rituales fuertes, hasta muy fuertes para ser identificable; dicho en otros términos, para que se sepa simplemente que hay experiencia. Es todavía y siempre el problema del "aire de París": ¿cómo acondicionarlo para que sea efectivamente el aire que es, y al mismo tiempo, mantenerse como aire? El problema es similar al problema de las marcas para perfumes, los *looks* y todo lo que es "tendencia". Se trata de etiquetar lo impalpable. No es fácil, tampoco es imposible, y con mucho sentido de la comunicación, muchas imágenes y todo el arte de los envases, *sprays*, vaporizadores, lo logramos..." (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 139).

88 Cfr. Anne Cauquelin: *Fréquenter les incoporels*, Presses Universitaires de France, 2006. Patrizia Magli señala que "el

auténtico reto que el camuflaje plantea hoy al diseño es la búsqueda más sorprendente de los efectos: lo *invisible*" (Patrizia Magli: "Morfologías de lo invisible. La vocación camaleónica de los objetos de uso" en *Revista de Occidente*, nº 330, Madrid, Noviembre del 2008, p. 46).

89 Pienso en el caso del artista Tehching Hsieh, recientemente "canonizado" en el MoMA, famoso por sus one-year-performances, que llegó a estar 13 años, de 1986 a 1999, haciendo arte pero con la intención no mostrarlo nunca en público. Cfr. *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2009. Me he ocupado, polémicamente, de este "caso" en Fernando Castro Flórez: "El performer como idiota monumental" en *ABCD Las Artes y Las Letras*, 25 de Abril del 2009, pp. 32-33.

90 Recordemos un suceso que hacía las delicias de Bataille y de Leiris: "estando a punto de ser guillotinado, el condenado a muerte Crampon se arranca un ojo y se lo da al capellán que quería asistirlo, una farsa de alto vuelo, porque el cura ignoraba que se trataba de un ojo de vidrio" (Michel Leiris: "La época de Lord Auch" en Georges Bataille y Michel Leiris: *Intercambios y correspondencias. 1924-1982*, Ed. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2008, p. 36).

91 "la idea espectacular de Tinguely para repartir ese manifiesto fue volar en avioneta sobre la ciudad de Dusseldorf y lanzar las octavillas impresas. La "idea" funcionó: esta historia dramatizó la práctica de Tinguely para los archivos, pero ahora parece más probable que fuera un timo publicitario. En una imagen impactante del costado del aluminio brillante de la avioneta, con el piloto atento a sus instrumentos y Tinguely mirando hacia abajo como disponiéndose a arrojar el manifiesto, se ve también el reflejo de los pies del fotógrafo pisando el asfalto. Según varios relatos –ninguno de los cuales puede confirmar que la avioneta llegara a despegar y alguno explica que el manifiesto finalmente se diseminó desde la ventanilla de un coche– se podría concluir que el artista no pagó la tarifa, presumiblemente exorbitante, del alquiler de una avioneta" (Julia Robinson: "Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962" en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 32).

92 "La mera fascinación de nuestros sentidos a través de la pintura resulta insatisfactoria, hay que utilizar las esencias específicas de la vista, el sonido, el movimiento, la gente, los olores, el tacto. Los materiales del nuevo arte son objetos de todo tipo: pintura, sillas, comida, luces de neón, humo, agua,

calcetines viejos, un perro, las películas y mil cosas más que la actual generación de artistas irá descubriendo. Estos audaces creadores no sólo nos mostrarán el mundo que nos rodea y al que no prestamos atención como si fuera la primera vez que lo vemos, sino que también sacarán a la luz acontecimientos enteramente desconocidos" (Allan Kaprow: "The Legacy of Jackson Pollock" en *Art News*, Octubre de 1958, p. 27).

93 Benjamin H.D. Buchloh ha mostrado enérgicamente su repulsa frente a esa figura del artista como médium místico-trascendental (ejemplificado por Georges Mathieu, Yves Klein, Lucio Fontana, Piero Manzini o Joseph Beuys) que desarrolla un amplio abanico de comportamientos arcaicos irracionales: "del chamanismo a alto clero, del victimismo a la estulticia pasando por la actitud del payaso y del bufón" (Benjamin H.D. Buchloh: "Formalismo e historicidad" en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2004, p. 13).

94 Robert Lebel reprodujo el texto "The Creative Act" de Duchamp en su decisiva monografía *Marcel Duchamp* (Grove Press, Nueva York, 1959). Artistas como Jasper Johns o George Brech tomaron muy en cuenta esa conferencia.

95 Marcel Duchamp: "El proceso creativo" en *Escritos. Duchamp du Signe*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 163. Julia Robinson ha subrayado la importancia de esa conferencia de Duchamp en relación con los planteamientos que, sin relación directa con esa intervención, desplegaron los nuevos realistas, cfr. Julia Robinson: "Antes de que las actitudes se hicieran forma: Los Nuevos Realismos, 1957-1962" en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, pp. 24-26.

96 "Los *Nouveaux Réalistes* reciclaban los objetos de la sociedad industrial tardocapitalista de modo semejante a como reclamaban las estrategias vanguardistas del *readymade* y del objeto encontrado. Se apropiaban la vanguardia de comienzos del siglo XX como producto y como bien de consumo. Su reconversión en mercancía estetizada, tanto de la vanguardia como del objeto de producción tecnológica, requería nuevas modalidades de diseminación, que siguieran los espacios geopolíticos y la lógica de la economía transnacional de la posguerra" (Ágnes Berecz: "Encuentros: sobre Pierre Restany y el *Nouveau Réalisme*" en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 59). "El Nuevo Realismo fue con toda probabilidad el movimiento que reconoció con mayor agudeza un

aspecto característico de la neovanguardia: su posición precaria pero inmutable en la intersección entre una postura espuria de negatividad crítica y el proyecto afirmativo de la industria cultural" (Benjamín H.D. Buchloh: "1960a" en Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamín H.D. Buchloh: *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 434).

97 "*Le Vide*, de 1958, inauguró la "época neumática" de Klein en la que incluso el aire pasó a ser una de sus herramientas de expresión, mientras que *Le Plein* (el lleno) de Arman, de 1960, era una galería hasta arriba, desde el suelo hasta el techo, de radios, revistas, cuadros, *hula-hoops*, bolsas de plástico, rebanadas de pan y otros desperdicios" (Emmelyn Butterfield-Rosen: "*La Vitrina/ L'Éponge*: la Escuela de Niza y la "Higiene de la Visión" en *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre el readymade y el espectáculo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 65).

98 Willoughby Sharp advirtió que Martial Raysse fue el primer artista que reivindicó el supermercado como uno de los símbolos más significativos de la época, anticipando la observación de Warhol de que "los museos vienen a ser como los grandes almacenes". Raysse declaró que quería que sus obras llevarán en sí la serena evidencia de un frigorífico de serie, esto es, que fueran nuevas, esterilizadas inalterables. "El frigorífico transmitía la imagen de limpieza absoluta e higiene recién descubierta: su acabado blanco brillante era la encarnación física de la salubridad y la pureza" (Kristin Ross: *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture*, The MIT Press, Cambridge, 1995, p. 98). Jean Tinguely colocó el antiguo frigorífico de los Duchamp entre las piezas de la exposición de la Galería Sidney Janis que "mezcló" el pop con los *nouveaux réalistes*: instaló una bombilla roja en el interior del electrodoméstico "fetichizado" que, en el caso de que se abriera la puerta, hacía que se disparara una escandalosa alarma.

99 Apollinaire: "Zona" en *Obra escogida*, Ed. Teorema, Barcelona, 1982, p. 19.

100 "La estética es la respuesta que la megápoli a la angustia nacida de la ausencia de objeto. El museo como institución cultural propia de la megápoli es una especie e zona. Todas las culturas están allí suspendidas entre su otra parte y nuestro aquí, que es él mismo la otra parte de su aquí desaparecido" (Jean-François Lyotard: "Zona" en *Moralidades posmodernas*, Ed. Tecnos, Madrid, 1996, p. 27)

## Catálogo de Obra

**Hannah HÖCH** [1889-1978]

**1. GESPRÄCH**

Collage sobre cartulina  
Firmado y fechado 1929; firmado al dorso  
34 x 22 cm (collage); 37 x 26 cm (soporte)

**Procedencia**

Colección de la artista  
Colección Michael Pabst, Munich

**Exposiciones**

Berlin, Akademie der Künste, *Hannah Höch - Collagen aus den Jahren 1916-1971*, 1971, cat. no. 49  
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; Berlín, Nationalgalerie, *Hannah Höch - Collagen, Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen*, 1976, cat. no. 106  
New York, Goethe House, *Hannah Höch - Collages and Photomontages*, 1977, cat. no. 11

**Nota**

Esta obra está incluida en el Archivo de Hannah Höch en la Berlinische Galerie

**Reproducido p. 25**

**Paul JOOSTENS** [1889-1960]

**2. CONSTRUCTION**

Madera ensamblada  
18 x 17 x 12 cm  
Realizada hacia 1923

**Procedencia**

Galerie Brockstedt, Berlín

**Exposiciones**

Oostende, Museum Voor Moderne Kunst (PMMK), *Retrospectieve Paul Joostens*, 1989, rep. en color  
Paris, Centre Georges Pompidou, *Dada*, octubre de 2005 - enero de 2006, p. 554, no. 4, rep. en color  
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Construyendo utopías, de De Stijl a la New Bauhaus*, septiembre de 2011 - febrero de 2012, cat. no. 3, p. 26, rep. en color

**Reproducido p. 26**

**3. CONSTRUCTION**

Madera ensamblada  
36.5 x 25.5 x 17 cm  
Realizada hacia 1922

**Procedencia**

Galerie Brockstedt, Berlín

**Exposiciones**

Oostende, Museum Voor Moderne Kunst (PMMK), *Retrospectieve Paul Joostens*, 1989, rep. en color  
Paris, Centre Georges Pompidou, *Dada*, octubre de 2005 - enero de 2006, p. 554, no. 3, rep. en color

**Reproducido p. 27**

**Edmund KESTING** [1892-1970]

**4. QUELLE**

Tinta, lápiz, acuarela y gouache sobre cartulina  
Firmado, titulado y fechado 1927  
29 x 20 cm

**Procedencia**

Villa Grisebach Auktionen, Berlín 1991  
Colección particular, Berlín  
Volkert Emrath, Berlín

**Exposiciones**

Postdam, Kulturhauses Marchwitza, *Edmund Kesting*, 1983, p.86, rep.

**Reproducido p. 28**

**Max ERNST** [1891-1976]

**5. FROM DANS LES CONTINENTS** (no. 22 de *Histoire Naturelle series*)

Lápiz y frottage sobre papel  
Firmado

42 x 26.5 cm

Realizado en 1925

**Procedencia**

Jeanne Bucher, París  
Le Point Cardinal, París  
Galerie Jacques Benador, Ginebra  
Colección particular, Suiza

**Exposiciones**

París, Jeanne Bucher, Boutique Pierre Chareau, *Max Ernst, Histoire Naturelle*, 1926  
Bruselas, A la Vierge Poupine, *Max Ernst, Histoire Naturelle (planches originales)*, octubre de 1926, cat. no. 22  
Ginebra, Musée Rath et Cabinet des Estampes, *Art du 20e siècle, Collections genevoises*, junio - septiembre de 1973, cat. no. 90, p. 107, rep.  
Zurich, Kunsthaus, *Max Ernst*, agosto - octubre de 1978, cat. no. 76  
Nantes, Musée des Beaux-Arts, *Max Ernst, Histoires de forêt*, junio - septiembre de 1987, cat. no. 22, p. 80, rep.

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, *Max Ernst - Collagen*, febrero - abril de 1989, no. 104

**Bibliografía**

Max Ernst, *Beyond Painting and other Writings by the Artist and his Friends*, Nueva York, 1948, p. 147, rep.  
Max Ernst, *Gemälde und Graphik 1920 - 1950* (cat. exp.), Brühl, Schloss Augustusburg, marzo - abril de 1951, no. 22, p. 45, rep.  
Max Ernst, *Histoire Naturelle*, Colonia, 1964, cat. no. 22, p. 23, rep.  
Werner Spies, *Max Ernst, Frottages*, París, 1968, cat. no. 20, p. 24, rep.  
Werner Spies, S. & G. Metken (ed.), *Max Ernst*,

*Oevure-Katalog, vol. III, Werke 1925-1929*, Colonia, 1975, cat. no. 811, p. 11, rep.  
*Sprengel macht Ernst* (cat. exp.), Hanover, Sprengel Museum, junio - julio de 2006, no. 88, p. 108, rep.

**Nota**

*Entre dans les continents* es uno de los primeros *frottages* del artista y formó parte del álbum *Histoire Naturelle* donde presenta una serie de retratos realizados del natural pero caprichosamente fantásticos

**Reproducido p. 29**

**Georges RIBEMONT-DESSAIGNES** [1884-1974] - **Jacques PRÉVERT** [1900-1977]

**6. ELLES SAVENT POURTANT BIEN FAIRE...**

Collage

Firmado

10.5 x 14.5 cm

Realizado hacia 1929

**Procedencia**

Galerie Natalie Seroussi, París  
Colección particular, Barcelona

**Reproducido p. 30**

**Kurt SCHWITTERS** [1887-1948]

**7. UNTITLED (VINSTRE)**

Collage sobre papel

Firmado

34 x 27.5 cm

Realizado hacia 1936-37

**Procedencia**

Ernst Schwitters, Lysaker  
Lord's Gallery, Londres  
Arthur Cohen, Nueva York  
Galerie Tarica, París  
Galerie Gmurzynska, Colonia  
Armand Arman, Nueva York  
Poulain Le Fur, París  
Colección particular, París  
Galerie 1900-2000, París  
Colección particular, Barcelona

**Exposiciones**

Londres, Lord's Gallery, *Kurt Schwitters*  
Trento, Museo di Arte Moderna e Contemporanea de Trento e Rovereto, *Trash. Quando i rifiuti diventano arte*, septiembre de 1997 - enero de 1998, p. 27, rep.

**Bibliografía**

Hatje Cantz, *Kurt Schwitters. Catalogue Raisonné. 1923-1936*, Hannover 2003, nº 2074, p. 498, rep.

**Nota**

Esta obra está registrada en los archivos de Ernst Schwitters con el no. 608

**Reproducido p. 31**

**MAN RAY** [1890-1976]

**8. PARASOL ANTIBES**

Gelatina de plata  
Firmado, titulado y fechado 1938  
20 x 25 cm

**Procedencia**

Colección particular, Nueva York  
**Reproducido p. 32**

**Leandre CRISTÓFOL** [1908-1998]

**9. ARMONÍA ESTELAR (RALENTÍ)**

Corcho, acero, varillas de metal de paraguas, nácar, cristal y madera  
72 cm

Realizado en 1957

**Procedencia**

José Corredor Matheos, Barcelona

**Exposiciones**

Lérida, Museu d'Art Jaume Morera, *Leandre Cristòfol*, abril- mayo de 1995, cat. no. 79, p. 218, rep.

**Reproducido p. 33**

**Laurence VAIL** [1891-1968]

**10. STANDING WOMAN**

Botella de cristal y collage  
50 cm

Realizado hacia 1942-45

**Procedencia**

Peggy Guggenheim, Venecia  
Eric Brausen, Londres  
Jean Yves Mock, Londres  
Colección particular, París

**Reproducido p. 34**

**Lucio FONTANA** [1899-1968]

**11. FIORE**

Terracota policromada  
Firmada

58 x 43 x 42 cm

Realizado hacia 1947-48

**Procedencia**

Colección particular, Italia

**Nota**

Esta obra posee un certificado de autenticidad de la Fundación Fontana, con el número de registro 3697/3

**Reproducido p. 35**

**Mathias GOERITZ** [1915-1990]

**12. FIGURA**

Madera, pintura y clavos

Firmado

37.5 x 11.5 x 12.5 cm

Realizado en 1955

- Procedencia**  
Colección de la familia, México  
**Reproducido p. 36**
- Tony STUBBING** [1921-1983]
- 13. SIN TÍTULO**  
Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado 1958 al dorso  
50 x 60 cm  
**Procedencia**  
Colección particular, Francia  
**Reproducido p. 37**
- 14. SIN TÍTULO**  
Óleo sobre tablero  
Firmado dorso  
73 x 93 cm  
Realizado en 1959  
**Procedencia**  
Michel Tapie, París  
**Exposiciones**  
Venecia, Palazzo Grassi, Museo Correr, Giardini di Castello: *Biennale. 46 Esposizione Internazionale d'Arte, Identità e Alterità. Figure del Corpo. 1895-1995*; 1995  
**Reproducido p. 37**
- Isidore ISOU** [1995-2007]
- 15. ÉBAUCHE SUR DES SIGNES PRIMITIFS**  
Óleo sobre lienzo  
Firmado; firmado al dorso  
81 x 65 cm  
Realizado en 1961  
**Procedencia**  
Galería 1900-2000, París  
Colección particular, París  
**Exposiciones**  
Turín, International Center of Aesthetic Research, *Isidore Isou*, 1964  
Berlín, Galerie Europa, *Lettrisme et hypergraphie*, enero - febrero de 1966  
París, Galerie 1900-2000, *Le demi siècle lettriste*, abril - mayo de 1988, cat. no. 66, p. 36, rep. en color  
**Nota**  
Catalogo *Isou* no. 128  
**Reproducido p. 38**
- Jackson MAC LOW** [1922-2004]
- 16. DRAWING HYPHEN ASYMMETRIES**  
Técnica mixta sobre papel  
Firmado y fechado 1961 al dorso  
21.5 x 30 cm  
**Exposiciones**  
París, Galerie 1900-2000, *Happenings & Fluxus*, 1989, cat. no. 281 p. 136, rep.

Marsella, Musée de Marseille, Centre de Vieille Charité, *Poésure et peinture*, febrero - mayo de 1993, pp. 248 y 249, rep.  
Viena, Kunsthalle, *Die Sprache der Kunst*, septiembre - octubre de 1993  
Moscú, Multimedia Complex of Actual Arts, *Fluxus*, octubre - noviembre de 2010  
**Reproducido p. 4-5**

- 17. DRAWING HYPHEN ASYMMETRIES**  
Técnica mixta sobre papel  
Firmado y fechado 1961 al dorso  
21.5 x 30 cm  
**Exposiciones**  
París, Galerie 1900-2000, *Happenings & Fluxus*, 1989, cat. no. 281 p. 136, rep.

- Gil WOLMAN** [1929-1995]
- 18. L'ATTAQUE DE LA DILIGENCE**  
Óleo sobre lienzo  
Firmado y fechado al dorso 1961  
38 x 55 cm  
**Reproducido p. 39**

- Otto PIENE** [1928]
- 19. RAUCHZEICHNUNG**  
Papel ahumado  
Firmado y fechado 59  
14.5 x 10.5 cm  
**Procedencia**  
Colección particular, Milán  
**Nota**  
Esta obra posee un certificado de autenticidad firmado por el artista  
**Reproducido p. 40**

- Heinz MACK** [1931]
- 20. UNTITLED**  
Resina de poliéster sobre algodón no tratado  
Firmado y fechado 57 al dorso  
27 x 51.5 cm  
**Procedencia**  
Colección del artista  
Ben Brown, Londres  
**Exposiciones**  
Siena, Palazzo delle Papesse, *Zero. 1958-1968 Tra Germania e Italia*, mayo - septiembre de 2004, rep.  
**Reproducido p. 41**

- Manuel RIVERA** [1927-1995]
- 21. COMPOSICIÓN 2**  
Tela metálica, alambre y metal  
Firmado  
73 x 92 cm  
Realizado hacia 1956-57

- Procedencia**  
Galería Pierre Matisse, New York  
Acquavella Modern Art, Nueva York  
Alfred Hoh, Alemania  
Hirst Bitt Mann, Alemania  
**Exposiciones**  
Sao Paulo, *IV Bienal do Museu de Arte Moderna*, septiembre- diciembre de 1957, cat. no. 42, p. 187  
Madrid, Ministerio de Cultura, *1956-1981. Manuel Rivera*, 1981, cat. p. 46, rep.  
Essen, Museum Folkwang Essen; Altenburg, Lidenau-Museum; *Manuel Rivera. Metamorphosen. Espejos 1965-1966*, cat. no. 17, p. 83, rep. en color  
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Arte español de los 50's. Una década de revolución plástica*, enero - marzo de 2007; cat. no. 27, p. 40, rep. en color  
Málaga, Fundación Picasso, *"Los años intermedios. Arte español en la década de los 50"*, junio - septiembre de 2007, cat. no. 26, p. 85, rep. en color  
Ávila, Palacio de Los Serrano - Espacio Caja Ávila, *Grupo El Paso. Pintura y Escultura*, noviembre de 2008 - febrero de 2009, rep. en color  
Fuenlabrada, Centro de Arte Tomás y Valiente, *El Paso. Informalismo y poética*, mayo - agosto de 2009, p. 56, rep. en color  
Granada, Centro José Guerrero, *Manuel Rivera. De Granada a Nueva York, 1946- 1960*, febrero - junio de 2012, cat. p. 59, rep. en color  
**Bibliografía**  
C.L. Popovici, *Las pinturas metálicas de Rivera*; Madrid, Colección del Arte de Hoy, 1958, rep.  
C.L. Popovici, *20 composiciones metálicas*, Madrid, Colección arte de Hoy, 1958, p. 2, rep.  
Alfonso de la Torre, *Manuel Rivera. 1943- 1994. Catalogo Razonado de Pinturas*, Diputación de Granada - Fundación Azcona, 2009, no. 163, p. 57-4 y p. 119, rep. en color  
**Reproducido p. 42**

- Manuel MILLARES** [1926-1972]
- 22. CUADRO**  
Acrílico sobre arpillera  
Firmado; firmado, titulado y fechado 1970 en el bastidor  
46 x 55 cm  
**Procedencia**  
Galería Juana Mordó, Madrid  
**Exposiciones**  
Alicante, Museo de Bellas Artes Gravina; *Hace cincuenta años, El Paso...*; 5 de octubre- 19 de noviembre 2006; cat. p. 56, rep. en color  
Kingston, Jamaica, Embajada de España; *Spain: Contemporary Art*; 4 noviembre de 2007- 12 de enero de 2008

Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*; septiembre- octubre de 2011; cat. p. 66, rep. en color  
**Reproducido p. 43**

- Antoni TÀPIES** [1923-2012]
- 23. SERPILLIÈRE**  
Técnica mixta sobre papel  
Firmado  
56.5 x 76 cm  
Realizado en 1972  
**Procedencia**  
Annely Juda, Londres  
Paul Kasmin, Nueva York  
**Exposiciones**  
Londres, Annely Juda Fine Art, *Antoni Tàpies*; abril - mayo de 1988, cat. no. 3, rep. en color  
Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Tàpies. 1950-2000*, febrero - abril de 2009, cat. no. 10, p. 19, rep. en color  
**Reproducido p. 44**

- Jacques VILLEGLÉ** [1926]
- 24. MÉTRO CHÂTELET**  
Carteles rasgados pegados a tela  
Firmado; titulado y fechado 1964 al dorso  
43 x 78 cm  
**Procedencia**  
Galerie Mathias Fels, París  
Galerie Ziegler, Zurich  
**Reproducido p. 45**

- ARMAN** [1928-2005]
- 25. AMOR**  
Figuras de bronce sobre tablero pintado  
Firmado y fechado 1963  
60 x 73 x 10 cm  
**Procedencia**  
Galerie Schmela, Düsseldorf  
Galerie Jollenbeck, Düsseldorf  
Galerie 1900-2000, París  
Colección particular, Francia  
**Exposiciones**  
Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*; septiembre- octubre de 2011, cat. p. 76, rep. en color  
**Bibliografía**  
Denyse Durand-Ruell, *Arman. Catalogue raisonné*. Tomo III, 1994, cat. no. 49, p. 37, rep.  
**Reproducido p. 46**
- 26. TUEZ LES-TOUS, DIEU RECONNAITRA LES SIENS**  
Técnica mixta en caja de plexiglás  
60 x 60 x 60 cm  
Realizado en 1964

**Procedencia**

Galerie Lawrence, París  
Geert Jan Visser, Retie (Bélgica)  
Colección particular, Amsterdam  
The Mayor Gallery, Londres

**Exposiciones**

Amsterdam, Stedelijk Museum, *Arman*, septiembre - noviembre de 1964, cat. no. 71  
Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum; Gante, Sint Pietersabijl, *Three Blind Mice. De Collecties: Visser, Peeters, Becht*, abril - agosto de 1968, cat. no. 5, rep.  
Otterlo, Kröller- Müller Museum (Cedida en préstamo desde 1975 a 2002)

Amstelveen, Cobra Museum voor Moderne Kunst, *Dutch Pop Art & the Sixties*, junio - septiembre de 2005, cat. p. 7, rep.

Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*; septiembre - octubre 2011, cat. p. 77, rep. en color

**Bibliografía**

Denise Durand-Ruel, *Arman. Catalogue Raisonné*. Vol. III. 1963-1965, París, 1994, cat. no. 196, p. 108, rep.  
**Reproducido p. 47**

**CHRISTO [1935]**

- 27. VOLUME TEMPORAIRE, 14,130, A3** (Empaquetado para la Minneapolis School of Art)  
Lápiz, ceras, carboncillo, polietileno y tela sobre cartón y madera

Firmado, titulado y fechado *24-29 Octubre 1966*  
73 x 62 x 12.5 cm

**Procedencia**

Colección particular, Florida (regalo del artista)

**Exposiciones**

Princeton Art Museum; La Jolla Museum of Contemporary Art; Boston, Institute of Contemporary Art; *Christo: Oceanfront*, abril - octubre de 1975  
Berlín, Martin-Gropius-Bau, *Christo and Jeanne-Claude, Early Works 1958-196*, septiembre-noviembre de 2001

**Reproducido p. 48**

**CESAR [1921-1978]**

- 28. COMPRESSION DE MOTOCYCLETTE**

Técnica mixta  
66 cm  
Realizada en 1970

**Procedencia**

Galleria Schwartz, Milán  
Colección particular, Italia

**Exposiciones**

Pierre Restany, *Nuovo Realismo*, Milán, 1973  
Gian Pietro Vicenzo, *Arte come investimento e cultura*, Vol II, Brescia, Manuela Allerini, 1992, p. 41, rep. en color

**Nota**

Esta obra está registrada en el *Denise Duran- Ruel Archives* con el número 970

**Reproducido p. 49**

**CHRISTO [1935]**

- 29. THE WALL (Project for a wrapped roman wall, Rome)**

Lápiz, carboncillo, pastel y ceras sobre papel  
Firmado y fechado 1973 y titulado *The wall (project for a wrapped roman wall) Porta Pinciana delle Mura Aureliana*  
80 x 241 cm

**Exposiciones**

Valladolid, Museo de la Pasión, *De Picasso a Serra. Veinte años de la Galería Guillermo de Osma*, septiembre - octubre de 2011, cat. pp. 82 y 83, rep. en color

**Reproducido p. 50**

- 30. PACKAGE ON A HANDTRUCK**

Lápiz y carboncillo, tela, cuerda y pintura sobre tablero  
Firmado y fechado *1973*  
72 x 56 cm

**Procedencia**

Colección Mary Schiller y Louis Myers, Estados Unidos

**Reproducido p. 51**

**Larry RIVERS [1923-2002]**

- 31. MARLON BRANDON**

Collage y técnica mixta sobre tablero  
Firmado  
102 x 71 cm  
Realizado en 1972

**Procedencia**

Colección particular, Philadelphia

**Reproducido p. 52**

**Daniel SPOERRI [1930]**

- 32. INVESTIGACIÓN CRIMINAL**

Técnica mixta sobre tela pegada a tabla  
58 x 150 cm  
Realizado en 1976

**Procedencia**

Colección Lamarche-Vadel  
Colección particular, Francia

**Reproducido p. 53**

**Joan RABASCALL [1935]**

- 33. DRAPEAU**

Collage y acrílico sobre lienzo  
54 x 100 cm  
Realizada en 1967

**Procedencia**

Colección del artista  
Colección particular, Francia

**Exposiciones**

Barcelona, Museo d'Art Contemporain MACBA, *Rabascall Producció 1964-82*, enero - abril de 2009, pp. 68-69, rep.

La Seyne-sur-Mer, Vila Tamaris Centre d'art, *Joan Rabascall Une rétrospective 1967-2000*, enero - marzo de 2003, p. 10, rep.

**Bibliografía**

Jean-François Bary «Un désillusionniste», en *Joan Rabascall. Une rétrospective 1967-2000*, La Seyne-sur-Mer, Villa Tanaris centre d'art, 2003, p. 10, rep. en color

**Reproducido p. 54**

- 34. SIN TÍTULO**

Ensamblaje de 16 lienzos emulsionados sobre un tablero magnético  
Firmado y fechado *1968* cada lienzo  
98 x 98 cm (24.5 x 24.5 cm cada lienzo)

**Procedencia**

Colección particular, Francia

**Reproducido p. 55**

**Antoni MIRALDA [1942]**

- 35. SOLDATS**

Soldados de plástico ensamblados  
Diámetro: 30 cm  
Realizado hacia 1970  
Pieza única

**Procedencia**

Colección particular, Francia

**Reproducido p. 56**

**Washington BARCALA [1920-1993]**

- 36. COMPOSICIÓN**

Óleo y collage de maderas, objetos y papel encajado sobre madera  
Firmado  
70 x 70 cm  
Realizado en 1980

**Exposiciones**

Madrid, Galería Ruiz Castillo, *Washington Barcala*, 1980

**Reproducido p. 57**

**Esther FERRER [1937]**

- 37. UNA PROPOSICIÓN ZAJ**

Rayograma inscrito  
Firmado y titulado; firmado y titulado al dorso  
29 x 39 cm  
Realizada en la década de los 70

**Procedencia**

Colección de la artista, París  
Ángels, Barcelona  
**Reproducido p. 58**

- 38. NÚMEROS PRIMOS**

Pintura, tinta, clavos e hilo sobre madera  
Firmado y fechado *1984*  
50 x 50 cm

**Procedencia**

Colección del artista  
Galería Buades, Madrid  
Chiqui Abril, Madrid  
Colección particular, Sevilla

**Exposiciones**

Madrid, Galería Buades, *Esther Ferrer. Números Primos*, 1985

Madrid, Galería Buades, *Papeles*, 1987

Valladolid, Museo Patio Herreriano, *Galería Buades. 30 años de arte contemporáneo*, 2008

**Reproducido p. 59**

**Anthony CARO [1924]**

- 39. TABLE PIECE CCCXCVIII**

Acero y chapas de acero oxidado y barnizado  
63 x 130 x 52 cm  
Realizado en 1977-78

**Procedencia**

Colección del artista, Londres  
Mitchell-Innes & Nash, Nueva York

**Exposiciones**

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *19 esculturas de la 2ª mitad del siglo XX*, noviembre - diciembre de 2007, cat. no. 10, p. 16, rep.

**Bibliografía**

D. Blume, Ed., *Anthony Caro Catalogue Raisonné. Vol. II: Table and Related Sculptures 1974-1980, Miscellaneous Sculptures 1974-1980, Bronze Sculptures 1976-1980*, Colonia, 1981, cat. no. 472, pp. 17 y 119, rep.

**Reproducido p. 60**

**Adolfo SCHLOSSER [1939-2004]**

- 40. SIN TÍTULO**

Piel y varilla de metal  
15 x 175 x 5.5 cm

**Procedencia**

Estudio del artista  
**Reproducido p. 68**

## Indice

Hernando Pérez Díaz

**Leitmotiv:**

Materia, objeto y cultura de masas

**5**

Fernando Castro Flórez

***Petit déchets bourgeois* y otras “herencias” del readymade.**

[Fragmentos insubordinados en torno  
a la emergencia de otra realidad artística]

**9**

**Ilustraciones**

**23**

**Catálogo de Obra**

**78**

SE ACABÓ DE IMPRIMIR ESTE CATÁLOGO

**(in)zona**  
**material**  
de DADA a la NEOVANGUARDIA

EL 9 DE OCTUBRE DE 2012,  
FESTIVIDAD DE SAN JUAN LEONARDI,  
EN LOS TALLERES DE ADVANTIA  
GETAFE (MADRID)



***Guillermo de Osma***  
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 ● 28001 MADRID  
TEL. + 91 435 59 36 ● [info@guillermodeosma.com](mailto:info@guillermodeosma.com)