

CAPÍTULO 12

REFLEXIÓN SOBRE LA TRANSFORMACIÓN DEL
CONCEPTO DE OBRA DE ARTE EN LA SEGUNDA MITAD
DEL S. XX**María Josefa Agudo Martínez***Dra. en Bellas Artes y Lcda. en Geografía e Historia*

1. INTRODUCCIÓN

La obra de arte comunica siempre un estado mental (Yvars, 2005), si bien el arte genuino se aventura con frecuencia en escenarios imprevisibles en los que es además posible desahogar el sentimiento. De esta forma, desde un punto de vista conceptual, la obra de arte aparece inmersa en un contexto que la hace legible, para dejarnos ver, a partir de ese momento, la componente racional-irracional que lleva aparejada. Así, por ejemplo, el expresionismo abstracto norteamericano de los años cincuenta⁹⁸ se decantó por pinturas radicales en las que no se respondía a ningún propósito figurativo prefijado de antemano (Maderuelo, 2012), lo que significaba una cierta ruptura con la tradición occidental de pintura temática.

Sin embargo dicha ruptura era relativa, sobre todo si se tiene en cuenta el precedente de las vanguardias históricas, con artistas clave como Malevich⁹⁹ o Kandinsky¹⁰⁰, por citar alguno, radicales ambos en el cuestionamiento de la obra

⁹⁸ En el que se enfatiza sobre todo el estado emocional del artista.

⁹⁹ Cfr. Stangos, Nikos 2004, 118: “Malevich repudió cualquier matrimonio de conveniencia entre el artista y el ingeniero. Idea que había echado raíces en Europa en las dos primeras décadas del siglo y que se había magnificado sobre manera en razón de las exigencias de la Revolución rusa”.

¹⁰⁰ Op. cit 39: “Confrontado con los avances de la ciencia y la tecnología, escogió el camino opuesto al que siguieron los futuristas y los constructivistas: dio la espalda al mundo

figurativa y de la iconografía tradicional asociada a la misma. Pero si se realiza una lectura diferente, buscando quizás aquellos aspectos que resultan realmente novedosos, en el ya mencionado expresionismo abstracto¹⁰¹ el estado emocional del artista, pero sobre todo la improvisación y el automatismo, cobraban un protagonismo inusitado y pasaban a ser de forma conjunta el verdadero *leitmotiv* de la obra artística. Esta especie de pintura-ritual parece un recurso especialmente válido con fines terapéuticos, por ejemplo. Sin embargo, la abstracción post-pictórica, heredera del mencionado expresionismo abstracto, será a su vez retada por el arte conceptual.

Pero será sobre todo a partir de los sesenta cuando tendrá lugar la auténtica transformación o, como mínimo, ampliación del concepto mismo de arte, especialmente con la inclusión de propuestas que podrían denominarse de 'antiartísticas'. Este cambio radical supuso, sin duda, una auténtica revolución copernicana (Ramírez, 1981) en el sentido de considerar toda una serie de producciones o propuestas contrarias a la idea de un arte elitista. Por otra parte, conviene no olvidar que el comienzo de una 'nueva época' guarda también una estrecha relación con el mayo francés del 68 y la Internacional Situacionista¹⁰², lo que evidencia que existieron claras conexiones entre la producción artística y el contexto cultural y político. Sin embargo, el tradicional concepto de vanguardia es precisamente el de 'ir delante de', lo que se traduce en una postura de avanzadilla respecto a la ideología imperante en una época determinada, si bien utilizando herramientas o recursos que pertenecen a esa época como, por ejemplo, las herramientas tecnológicas.

2. EL ARTE INMATERIAL

El arte inmaterial¹⁰³ del periodo que se trata de analizar hace en realidad uso de una materialidad 'flexible' (Alliez & Osborne, 2013), con frecuencia a partir de obras singulares que pueden servirse o no de medios tecnológicos¹⁰⁴. En este sentido, la neo-vanguardia posterior a 1945 reitera la crisis del monopolio de la representación visual y viene a proponer una nueva transformación del concepto tradicional de arte, ya que, por condicionantes contextuales, los artistas pasan a estar mucho más preocupados por cuestiones políticas y sociales. La reflexión anterior pone de manifiesto algo de sobra conocido: que la evolución del arte va

material, o al menos intentó compensar el desequilibrio causado por el énfasis que ponía el mundo en el progreso material, comprometido su arte con el mundo del espíritu".

¹⁰¹ Algo parecido sucede con la abstracción post-pictórica de los sesenta.

¹⁰² Sobre la *Internacional situacionista* cfr. AAVV, 2001.

¹⁰³ Sobre la inmaterialidad en el arte cfr. Alliez & Osborne, 2013.

¹⁰⁴ Nam June Paik fue un artista pionero en este sentido.

siempre de la mano de la evolución de la sociedad y que los cambios operados en ésta última influyen siempre en el primero.

Podrían citarse como ejemplo de arte inmaterial las conocidas *Antropometrías* de Yves Klein¹⁰⁵, *performances* con las cuales el artista proclamaba un arte del vacío, a partir de la instrumentalización de los cuerpos pintados de sus modelos, auténticos ‘pinceles vivientes’ que se apoyaban en papel siguiendo las indicaciones del artista. Se trataba de una especie de búsqueda budista¹⁰⁶ que podría ciertamente asociarse con las mencionadas coreografías de los cuerpos desnudos sobre la superficie del lienzo o papel, a modo de ritual gestual que se traducía en monocromos de azul intenso y en la que estaba descartaba, por parte del artista, cualquier interpretación erótica, pornográfica o amoral¹⁰⁷.



Fig.1 Yves Klein. *La gran Antropometría azul* (1960).

Por otro lado, otra de las grandes claves de la época es la renuncia a la obra de arte como artículo de lujo único¹⁰⁸ y, por ende, el cuestionamiento de los espacios expositivos convencionales. Esta premisa tiene uno de sus primeros exponentes en una época temprana con el *ready-made* ‘Fuente’ (1917) de Marcel

¹⁰⁵ Quien llegó a patentar su color azul intenso, el IKB (*Internacional Klein Blue*). Su obra ‘Sculpture aérostatique’ (1957) consistió en soltar 1001 globos azules junto al Sena.

¹⁰⁶ El artista también pintó con fuego. Cfr. Maderuelo, 2012.

¹⁰⁷ Entre los artistas que trabajaron propuestas de *Body Art*, cabe mencionar también otros nombres como Bruce Nauman, Vito Acconci o Youri Messen-Jaschin.

¹⁰⁸ Pero también desde un punto de vista estético y emocional.

Duchamp, obra que podría catalogarse como “protoconceptual”¹⁰⁹ (Stangos, 2004) y que por ello ha devenido un hito en la Historia del Arte. Se produce así un nuevo arte¹¹⁰ basado en las decisiones intelectuales de los artistas, se trata, en definitiva, de la defensa del arte como idea frente al arte por el arte. Por ello el artista se aparta de las consideraciones tradicionales de la idea de buen gusto para dejar paso al arte como idea o, lo que es lo mismo, a un concepto ampliado del arte que pasa a otorgar más importancia al contexto¹¹¹ que al propio objeto artístico. En este sentido, para algunos autores, todo el arte posterior a Duchamp es conceptual ya que “*el arte sólo existe conceptualmente*” (Osborne, 2006). Sin embargo, esta radical apertura del arte tendrá su culminación en los años sesenta con un arte etiquetado de forma específica como arte conceptual, si bien con una clara afinidad con otras variantes experimentales como la *performance* o el *body art*. En muchos casos, se trata de propuestas que rechazaban la idea del objeto de arte único expuesto en galerías o museos; es por ello por lo que se inició una fase experimental de obras producidas en soportes varios¹¹² y que exigían además del espectador un papel mucho más activo que el tradicional. El arte pasó así a ser progresivamente cada vez más autónomo en relación con la propia obra, pero también con un propósito concreto o asociado a un contexto específico (cfr. Breitwieser, Klinger & Mignolo, 2009).

El Neodadaísmo¹¹³ de finales de los cincuenta supuso un reto al expresionismo abstracto, surgido en América alrededor del compositor John Cage y con artistas tan relevantes como Kaprow, Oldenburg o Rauschenberg. Así, en el verano de 1951, en el *Black Mountain Collage* se produjo una estrecha colaboración interdisciplinar de artistas como Cage, Cunningham, Rauschenberg o Fuller. Dicha relación fue especialmente fructífera en lo relativo a *happenings* y *performances* (Maderuelo, 2012). En esta misma línea de experimentación de

¹⁰⁹ Aparte de Duchamp, habría que citar además al Pop Art con su intento de acercar el arte a la vida cotidiana, lo que se tradujo también en distanciamiento entre el artista y su obra. Algo parecido sucede también con el planteamiento de frialdad racional o lógica, a la vez que reduccionista, del Arte Minimal*.

¹¹⁰ Son también precedentes claros del arte conceptual los planteamientos rupturistas del Futurismo, el Dadaísmo e incluso el Surrealismo. Por otro lado, en los años cincuenta puede hablarse de un neodadaísmo con un amplio elenco de artistas.

¹¹¹ Cfr. BIAC3 (2010). La 3ª Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla llevó por título *Transversal* y puso de manifiesto la importancia del contexto en intervenciones urbanas.

¹¹² Escritos, fotografías, planos, mapas, vídeos, etc.

¹¹³ Movimiento en el que se encuadran las composiciones experimentales de John Cage, los *happenings* de Allan Kaprow o los trabajos de Robert Rauschenberg.

nuevos lenguajes hay que mencionar también de forma muy especial la producción artística del grupo Fluxus¹¹⁴ con sus sugerentes *performances*, muchas de las cuales son, sin duda alguna, susceptibles de una manifiesta lectura terapéutica, incluso aplicada a la propia práctica artística. Heredero de toda esta nueva filosofía de trabajo fue George Maciunas, artista emigrado a Estados Unidos y fundador del grupo mencionado, una asociación de artistas neo-dadaístas que sustituyeron la producción de cuadros y esculturas por un tipo de arte alternativo, que relacionaba el arte con la vida y que postulaba la renuncia del objeto artístico tradicional, con alternativas al espacio expositivo y al mercado artístico. Si bien entre los años 1962 y 1978 tuvieron lugar numerosos conciertos y festivales fluxus, procede comentar sin embargo que aunque artistas como Beuys, Vostell o June Paik participaron de forma esporádica en estos eventos, el carisma de cada uno de ellos va unido a un discurso original y autónomo.

Desde un punto de vista de búsqueda de referentes del arte conceptual, los planteamientos de rechazo abierto del formalismo fueron seguidos en los años cincuenta y sesenta por otros artistas europeos pertenecientes al *Nouveau Réalisme*, entre los que cabe citar al ya mencionado Yves Klein, junto a Tinguely, Cesar o Arman. Fuera del grupo pero también en Europa, los *Achromes* de Piero Manzoni¹¹⁵ tendrán también sin duda influencia en el arte conceptual. En sus diferentes propuestas se cuestionaba la definición tradicional del arte en relación con el formalismo, el mercado y el mito del artista, por lo que era llevado a cabo un verdadero acto de introversión reflexiva. Por ello se rechazaba la producción de un objeto acabado, pero también la habilidad manual como criterio estético (Martínez Muñoz, 2000).

Así, el arte inmaterial, que normalmente coincide con el arte conceptual, se define además como *antiforma*¹¹⁶ y en muchos casos pasa a englobar propuestas que o bien ejemplifican un proceso o bien se plantean como un arte con etiqueta

¹¹⁴ Nombre basado en el fluir del filósofo Heráclito, tuvo en G. Maciunas y D. Higgins a sus cabezas visibles. La Internacional Letrista de I. Isou y la Internacional Situacionista de Guy Debord fueron una especie de réplica de los mismos postulados pero en distintos escenarios geográficos. El grupo Zaj, en Madrid, contó entre sus miembros a Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Ramón Barce, José Luis Castillejo y Esther Ferrer, si bien Nacho Criado (Criado & Bayón, 2012) tuvo también conexiones con el grupo.

¹¹⁵ Quien expuso en 1961 en la Galería Pescetto de Albisola Marina las 90 cajitas numeradas de *Merda d'artista*, con referentes, entre otros, en la obra *Ubu Roi* (1896) de Alfred Jarry.

¹¹⁵ Junto al filósofo y músico Henry Flynt.

¹¹⁶ Si bien existen otras figuras relevantes en otros contextos como el artista On Kawara (cfr. Denizot, 2002).

de caducidad y que renuncia, por ello y de forma intencionada, al concepto de permanencia. Tal es el caso de los *earthworks* o intervenciones efímeras en paisajes naturales apartados; se trata de trabajos que son habitualmente registrados para su difusión mediante documentación gráfica o fotográfica. De esta forma puede hablarse de una amplia gama de actividades que confluyen en los mismos postulados de partida, junto a otras tendencias afines como numerosas etiquetas: *body art*, *performance art*, *process art* o *narrative art*.

En otras ocasiones la subjetividad del artista se explora hasta lo ilimitado; es el caso, por ejemplo, del interés por la experimentación que surge en algunas propuestas híbridas de artistas como Sol Le Witt, en las cuales la obra surge como hilo conductor que articula las mentes respectivas del artífice y el espectador. Se trata de obras que oscilan entre los planteamientos del arte conceptual y un minimalismo de fuertes tintes cromáticos (LeWitt, 2002).

3. LAS CLAVES DEL ARTE CONCEPTUAL

La etiqueta *Conceptual Art* fue acuñada por el artista Edgard Kienholz a principios de los años setenta. Se trataba de un arte basado en la idea que surgió hacia 1967 en Coventry (Inglaterra) de la mano de un grupo de artistas denominado *Art and Language* y con una publicación homónima *Art-Language*¹¹⁷: *The Journal of Conceptual Art*. Los líderes del grupo, Michael Baldwin y Terry Arkinson¹¹⁸ plantearon el arte como sinónimo de lenguaje¹¹⁹ e iniciaron una especie de investigación de los procesos cognitivos, por lo que sus propuestas fueron recogidas en fichas y documentos de forma prioritaria (Harmon & Clemans, 2009). Otros artistas, entre los que cabe citar a Jan Dibbets, Mel Bochner y Arakawa aceptaron la materialidad del objeto, si bien con un carácter empírico, es decir, como herramienta de análisis de las convenciones de la representación icónica. Sea como fuere, todos los artistas coincidieron en considerar al arte como instrumento de conocimiento, lejos de lo manual y lo estético. Por su parte, se requería del espectador un papel activo, de aprendizaje y análisis reflexivo. Desde un punto de vista temático, tuvieron prioridad los temas políticos y sociales, con una especial crítica a las instituciones relacionadas con el mundo del arte, a pesar de la evidente contradicción de que dichas

¹¹⁷ Con frecuencia tachada de publicación esotérica.

¹¹⁸ A los que hay que sumar otros artistas como David Bainbridge, Mel Ramsdem, Charles Harrison, Harold Hurrell y Joseph Kosuth, si bien pueden añadirse además a On Kawara, John Baldessari, Douglas Huebler y Robert Barry, si bien con pluralidad de manifestaciones.

¹¹⁹ Se trata del conceptualismo más extremo o arte conceptual lingüístico, un platonismo que considera a la imagen siempre imperfecta.

instituciones acaban por legitimarlo. Pero lo realmente novedoso es sobre todo la diversificación de temáticas y medios.

El arte conceptual o conceptualismo fue, por tanto, la etiqueta, genérica y de carácter internacional, que aglutinó a una enorme cantidad de actividades y manifestaciones¹²⁰ de gran parte del arte de la segunda mitad del siglo XX. La obra de arte fue sometida a un riguroso análisis, lo que convirtió al artista en una especie de investigador o teórico que recurre a distintas ciencias y utiliza todo tipo de técnicas y lenguajes, buscando siempre la primacía de la idea sobre el objeto. Sin embargo, esta pretendida desmaterialización o inmaterialidad de la obra artística sólo consiguió, en realidad, enmascararla bajo nuevos formatos, si bien es cierto que se tradujo en una cierta escasez de muestras en los museos. Por otro lado, hay que tener en cuenta que la propia materialidad de un objeto, es decir, su soporte físico, sea cual sea, constituye gran parte de su significado.

Entre los nuevos lenguajes cabe mencionar las nuevas tecnologías, la semiótica o los medios de comunicación, todos ellos incorporados como nuevas herramientas de la práctica artística. Se trata, por tanto, no sólo de desplazar al objeto frente al concepto o de atacar la fetichización comercial, sino que además se indaga acerca del sentido del arte y muy especialmente acerca de su utilidad o función social.

En este sentido, el arte conceptual es un puente entre la modernidad y la posmodernidad, sin pertenecer a ninguna de las dos¹²¹. El arte conceptual desmanteló, por ejemplo, al minimalismo¹²² en beneficio propio. El minimalismo era formalista y duchampiano a partes iguales, y suponía un reduccionismo junto a un cierto cientifismo, sobre todo por el protagonismo de los planteamientos geométrico-matemáticos, junto a un gusto por la repetición o seriación¹²³.

Entre los artistas clasificados como específicamente conceptuales hay que mencionar a Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Robert Barry¹²⁴.

¹²⁰ Si bien la manifestación más característica fue la palabra impresa o arte-lenguaje impreso en papel.

¹²¹ En palabras de algunos autores se trata de un '*Innovador método de práctica artística en los albores de la era informática*' (Morgan, 2003).

¹²² Cuyos máximos representantes fueron Stella y Judd.

¹²³ En este sentido pueden citarse también algunas propuestas de arte corporal de V. Acconci o D. Huebler, basadas en repeticiones de una acción concreta documentadas fotográficamente.

¹²⁴ Esta misma idea de distanciamiento emocional entre el artista y su obra aparece también en la concepción general del Pop Art, pero también en el Minimal Art, si bien en

Estos cuatro autores plantearon la eliminación de cualquier huella humana¹²⁵ sobre la obra, a fin de evitar, según sus propias argumentaciones, la componente emocional del producto resultante. En este sentido, se produce un distanciamiento intencionado que puede ser interpretado además como un intento por despojar a la obra artística de todo tipo de valor mercantilista, muy en consonancia con el contexto en el que se* surge este arte que busca ser radical y por ende 'experimental'¹²⁶. Se trataba de una alternativa radical y polémica, caracterizada por una diversidad de medios¹²⁷ pero poniendo un especial énfasis en lenguaje, es decir, en la palabra hablada y escrita, lo que se tradujo en una cierta democratización y difusión del conocimiento¹²⁸. Hacia el año 1965 Kosuth inició una serie de obras tituladas *Preinvestigaciones* de entre las cuales destacan obras emblemáticas como *One and Three Chairs* (1965) o *Four Colors Four Words* (1966).



Fig.2 Joseph Kosuth. *One and Three Chair* (1965).

En la primera de ellas, el objeto real se acompaña de su representación lingüística e icónica, de esta manera el autor entiende el arte como redundancia y

este último caso con manifestaciones contrarias a esta idea expresadas de forma manifiesta por los propios protagonistas, tales como Robert Morris o Donald Judd.

¹²⁵ Sobre todo Weiner, Huebler, Kosuth y Barry son considerados los artistas conceptualistas por antonomasia por su participación conjunta en varias exposiciones y su empeño común por definir el arte.

¹²⁶ Frente al concepto sublimado de autoría.

¹²⁷ Como periódicos, revistas, correo, telegramas, catálogos, fotocopias, fotografía, vídeo y todo ello justificado por considerar innecesaria cualquier delectación de los sentidos.

pone en evidencia la convención de los de* lenguajes gráfico y fotográfico que ahora aparecen descontextualizados y convertidos en *ready-mades*. A finales de los setenta el artista realizó la serie *Texto/Contexto*, en la que utilizaba carteles publicitarios en ámbitos urbanos (cfr. Morgan & Rodríguez, 2003). Otro artista de un enorme interés es On Kawara; su obra es un conjunto de propuestas autobiográficas constituidas por material diverso y que pasan a englobar distintas series¹²⁹. De entre todas estas series destacan sus famosos *Cuadros de fechas*, iniciados en 1966 y constituidos por superficies monócromas que contienen únicamente la fecha en la que fueron realizados.



Fig.3 On Kawara. Date paintings(1974-1984).

Por su parte, Jan Dibbets utilizó la fotografía para reflexionar sobre la percepción visual del espacio y el tiempo. Sus series fotográficas analizan y cuestionan la virtualidad del plano bidimensional. Así, por ejemplo, en su serie *Correcciones perspectivas* (1967-69), fotografió formas trapezoidales, dibujadas en el césped o en el suelo, las cuales eran percibidas como cuadrados perfectos por la deformación perspectiva; el artista ponía así en evidencia la equívoca fidelidad de las imágenes fotográficas. En otros casos jugaba con la composición en series fotográficas montadas en continuidad, o registraba la transición entre el día y la noche en obras como *Sombras en mi estudio* (1969).

Otras prácticas conceptuales fueron llevadas a cabo por diversos artistas con una amalgama de estilos muy diferentes. Así, Hans Haacke se decantó por la crítica social, Mel Bochner por los sistemas de numeración y otros como Acconci,

¹²⁹ Como las pertenecientes al envío de postales, de planos que reproducen sus movimientos diarios o del registro también diario de las personas a las que ve.

Burden¹³⁰ o Gilbert and George¹³¹ se centraron en sus propios cuerpos mediante el *body art* o la *performance*. Pueden citarse también otros artistas como Bruce Nauman, famoso por sus trabajos con luces de neón o Walter de María¹³², artista con una larga trayectoria. Quizás menos laureados son otros artistas¹³³ como Roman Opalka, especialmente conocido por su serie '1 a infinito' y Jane Darboven, con una abundante y con frecuencia enigmática producción caracterizada por una curiosa combinación de escritura abstracta y números.

En lo que respecta a los artistas conceptuales españoles hay que mencionar al catalán *Grup de Treball*, con figuras como Francesc Torres o Antoni Muntadas – ambos con posterior reconocimiento internacional en el arte multimedia y con temática social desde una óptica crítica- y al grupo madrileño, con artistas destacados como Alberto Corazón o Nacho Criado. Todos ellos compartían el rechazo al mercado del arte así como el interés por la búsqueda de soportes alternativos. Destacan obras emblemáticas como los inflables de Josep Ponsatí de los años setenta.

4. ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

La democratización asociada al arte contemporáneo tiene mucho que ver con el creciente protagonismo de los ciudadanos, pero también con la progresiva emancipación tecnológica¹³⁴ de la sociedad. Los avances tecnológicos son responsables de los numerosos cambios sociales, si bien de forma especialmente significativa en la transición del siglo XX al XXI¹³⁵. Esta universalización cultural mediante Internet facilita una canalización de la creatividad y de nuevas ideas antes inusitada, lo que con frecuencia convierte a los ciudadanos en auténticos actores de la práctica artística¹³⁶. Ciencia y tecnología aparecen en estos casos como aliadas imprescindibles, no sólo del progreso humano, sino además de un nuevo arte¹³⁷ cuyos canales de difusión también pasan a ser diferentes, con

¹³⁰ Artista que se hizo crucificar en un Volkswagen.

¹³¹ Autodenominados "Escultura viviente" (cfr. Lippard, 2004).

¹³² Con su obra *Vertical Earth Kilometer* (Documenta 6 de Kassel, 1977), un cilindro de 5cm. de diámetro y 1Km. de longitud y enterrado verticalmente en tierra.

¹³³ Pueden catalogarse también como conceptuales a otros artistas como Christopher Williams, Martha Rosler o Hans Haacke (cfr. Crow & Chamorro, 2002).

¹³⁴ Moholy-Nagy se refería ya hacia 1945 al importante papel social de la tecnología (cfr. Moholy-Nagy & Kostelanetz, 1970).

¹³⁵ Especialmente desde 1990 en adelante.

¹³⁶ Cfr. el catálogo de la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (2010).

¹³⁷ Cfr. Krauel, 2010.

propuestas imposibles de imaginar y materializar con métodos tradicionales y que en numerosos casos están pensadas como un arte para la red. Los términos creatividad e innovación cada vez más van unidos a proyectos innovadores que entienden la cultura¹³⁸ como un derecho de los ciudadanos.

Uno de los orígenes de todos estos nuevos planteamientos tecnológicos hay que buscarlo sin duda en Fluxus, movimiento que introdujo en el arte los conceptos de 'experimentación' e 'intermedia' (Maderuelo, 2012). Este último concepto, quizás más novedoso, aparece habitualmente asociado al *video art* o práctica del videoarte. Por otra parte, el artista del grupo Nan June Paik centró gran parte de su producción en revisar el concepto de televisión pasiva, y lo hizo a partir de la experimentación con interferencias y deformaciones de imágenes televisivas buscando, esencialmente, alterar la señal emitida. Así es como nace el *electronic art*, a partir de instalaciones con numerosos aparatos de televisión que funcionaban simultáneamente dando lugar a un nuevo discurso etiquetado de multimedia.

Pero el arte de las nuevas tecnologías, que ha sido bautizado como *New Media Art*¹³⁹ hace además uso de nuevos medios con una intención especialmente crítica. Así, el modelo de los Labs (Graham, Cook & Dietz, 2010) es inherente a un planteamiento interdisciplinar entre arte y tecnología e incluye laboratorios y *workshop* o talleres en los que se trabaja colectivamente, en proyectos con frecuencia radicales y con un enfoque experimental de partida. Sin embargo, mientras en los laboratorios lo importante es la propia investigación, en los talleres lo es la producción misma. Esta doble relación arte e ingeniería, ciencia o computación, se traduce en una fructífera colaboración que explora nuevos lenguajes, pero sobre todo nuevos canales de distribución y audiencia, basados en sistemas participativos que apuestan por manifestaciones artísticas interactivas¹⁴⁰, sobre todo en el denominado *media art*¹⁴¹. Cada vez más, el arte se caracteriza por una pluralidad de métodos; si bien por otro lado, la tecnología y la ciencia pasan a estar al servicio de la sociedad en su conjunto, en un proceso imparable de tecnificación que supone una cierta personalización del entorno a través de la tecnología. Ya en 1970 Joseph Beuys afirmaba aquello de "cada individuo es un artista" y parece que ahora la tecnología al alcance de cualquiera lo hace posible. Hoy ya nadie duda de que las tecnologías de la información y la

¹³⁸ Pero también, y de forma creciente, la convivencia intercultural.

¹³⁹ Cfr. Graham, Cook, & Dietz, 2010 y Tribe & Grosenick, 2006.

¹⁴⁰ Cfr. Augaitis & Muntadas, 2011.

¹⁴¹ Término que aglutina los medios, el arte, la ciencia y la tecnología, para plantear, y esto es lo realmente novedoso, nuevas formas de sociabilidad.

comunicación contribuyen de forma notoria a la globalización, al intercambio y a la divulgación masiva de la información.

En este sentido, la exposición *Les Inmatériaux* (1985) que tuvo lugar en el Centre Pompidou de París y cuyo comisario fué J.-F. Lyotard, puso de manifiesto las narrativas asociadas a la condición posmoderna y al protagonismo de las tecnologías de la comunicación en relación con el arte. Se trataba de una idea de exposición como plataforma de participación y que prescindía de la del artista singular o único. Por ello, autores como McLuhan son una referencia obligada en la nueva 'Sociedad de la Información'. De esta forma, la obra digital parte de un planteamiento nuevo, pero con un proceso creativo que también lo es dadas las nuevas herramientas de trabajo. Por otro lado, la idea de "obra como proceso" implica también la interacción o participación de los propios espectadores, lo que sin duda se traduce en un arte cada vez más social.

REFERENCIAS

Alliez, É. & Osborne, P. (2013). *Spheres of action: Art and politics*. Cambridge, MA: MIT Press.

Augaitis, D. & Muntadas, A., (2011). *Muntadas: Entre-between*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Barcelona: Actar.

Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (2010). *Transversal BIACS3: YOUiverse*. Sevilla: Cicus: Nodo Ayuntamiento de Sevilla: Icas.

Breitwieser, S., Klinger, C. & Mignolo, W. D. (2009). *Modernologías: Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Chiodi, S. & Dardi, D. (2010). *Spazio: Dalle collezioni d'arte e d'architettura del maxxi*. Milano: Electa.

Criado, N., & Bayón, G. (2012). *Nacho criado, agentes colaboradores: [exposición] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Del 4 de mayo al 1 de octubre de 2012., Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Del 29 de noviembre*

de 2012 al 3 de marzo de 2013. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Crow, T. E. & Chamorro Mielke, J. (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.

Dempsey, A. (2009). *El arte como destino*. Barcelona: Blume.

Denizot, R. (2002). *On Kawara*. London: Phaidon.

Graham, B., Cook, S., & Dietz, S. (2010). *Rethinking curating: Art after new media*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Harmon, K. A. & Clemans, G. (2009). *The map as art: Contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architectural Press.

Internacional situacionista: Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969) (2001). Madrid: Literatura Gris.

Krauel, J. (2010). *Event art: Innovation and creativity*. Barcelona: Carles Broto i Comerma.

LeWitt, S. (2002). *Sol LeWitt: [catálogo exposición] junio-septiembre 2002*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Lippard, L. R. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

Maderuelo, J. (2012). *Sucinta historia del arte contemporáneo europeo*. Cantabria: La Bahía.

Martínez Muñoz, A. (2000). *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Moholy-Nagy, L. & Kostelanetz, R. (1970). *Moholy-Nagy*. New York: Praeger.

Morgan, R. C. & Rodríguez Olivares, M. L. (2003). *Del arte a la idea: Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.

Osborne, P. (2006). *Arte conceptual*. Londres: Phaidon.

Ramírez, J. A. (2ª ed.) (1981). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra.

Stangos, N. (8ª reimp ed.) (2004). *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza.

Tribe, M., Jana, R. & Grosenick, U. (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. Köln: Taschen.

Van Gestel, T., Heezen, H. & Zonnenberg, N. (2009). *Art as urban strategy: Beyond Leidsche Rijn*. Rotterdam: NAI.

Yvars, J. F. (2005). *El espacio intermedio: Apreciaciones sobre el arte moderno*. Barcelona: Debolsillo.