

UNA REVISIÓN DE ARTE CONCEPTUAL: PROCESO DE LA RENUNCIA ESTÉTICO-EMOCIONAL HACIA EL OBJETO¹

A REVISION OF CONCEPTUAL ART: PROCES OF AESTHETIC-EMOTIONAL RENOUNCEMENT TOWARD THE OBJECT

FRANCISCO J. LARA-BARRANCO
Universidad de Sevilla

RESUMEN

El Arte Conceptual de los sesenta fue una tendencia controvertida. Algunas de las razones que fundamentan tal conclusión serían: la falta de acuerdo entre los críticos e historiadores actuales para situar las fuentes de su origen en los Estados Unidos, la dificultad para proponer una definición específica que pueda abarcar las variadas líneas de investigación emprendidas, e incluso, las divergencias de opinión para decidir quién es un artista conceptual, en el sentido completo del término, y quién lo es sólo parcialmente. Sí es comúnmente reconocido que el término *Conceptual Art* fue introducido inicialmente por el artista americano Henry Flynt quien en 1961 declararía: "arte conceptual es un tipo de arte donde el lenguaje es el material". La tendencia conceptual supuso un ataque frontal contra la estética formalista precedente cuando promulgara el rechazo hacia la construcción del objeto único –y por lo tanto, de difícil acceso para el espectador–. En este sentido, se llegó a proclamar la total subordinación de cualquier visualidad (o aspecto final que tomara la obra) a la *idea*.

Hemos situado en la *adopción* que Marcel Duchamp hiciera del objeto, a través de la invención del *readymade*, el origen de la necesidad de otorgar máxima importancia a la idea (generadora del proceso). La ausencia, parcial o total, de las manos del artista en el proceso de construcción desmitificaría no sólo el papel del autor con respecto al acto creativo, sino que también, con tal actitud, se aumentaría el distanciamiento o *renuncia* estético-emocional manifestada por el producto final. Ésta renuncia fue ampliada y llevada al límite de mano de los conceptuales cuando se declararon contrarios a la obligación de construir el objeto, y llegaron a utilizar como medios de trabajo, entre otros, a los sistemas previamente definidos, en base a los cuales, se determinaban los modos procesuales de realización de la obra.

Un sistema preconcebido pretende evadirse de caer en el gusto personal creando un trabajo racionalmente ordenado donde las ideas no necesitan ser complejas y plantea un distanciamiento o renuncia estético-emocional hacia lo producido, aunque esto no significa que el trabajo conceptual se realice para *aburrir* al espectador –en palabras de LeWitt–. El artista ha suprimido el énfasis estético y emocional por la forma elegida, centrándose en el proceso más que en el objeto final.

Nuestro trabajo propone una re-consideración de aquellas líneas de investigación que rompieron con las formas de entender, hacer y difundir el arte. Desarrollos conceptuales que, por centrarse en lo inmaterial, lo invisible, lo impermanente o lo intrascendental, reclamaron de una nueva forma de crítica capaz de interpretarlos y acceder al significado de los mismos. Una crítica casi inexistente a excepción de algunos nombres como Lucy R. Lippard y Jack Burnham (en el contexto americano).

1. Este trabajo forma parte de una investigación realizada en Washington University School of Art (St. Louis, Missouri) gracias a la financiación de una beca posdoctoral del Ministerio de Educación y Cultura. La colaboración del profesor William Kohn muy apreciable. Mi agradecimiento a Anjali Bhat, Patricia Bittini y Mary Beth Dixon por sus contribuciones.

ABSTRACT

The Conceptual Art of the sixties was a controversial tendency. The conceptual tendency supposed a frontal attack against the proper formalist aesthetic when the rejection of the construction of the unique object was announced—and because of this, the difficult access for the viewer. In this sense, the total subordination was proclaimed of any type of visuality (or final aspect that the work would take) to the *idea*. The absence, partial or total, of the artist's hands in the construction process demythified not only the role of the author with respect to the creative act, but also, with such an attitude, the distancing or aesthetic-emotional *renouncement* would be augmented manifested by the final product. With the utilization of a previously defined system the conceptual artist pretended to evade falling into personal taste creating a rationally ordered work where the aesthetic and emotional emphasis for the chosen form has been suppressed, focussing on the process more than on the final object.

Our work proposes a reconsideration of those lines of investigation that borke off from the forms of understanding, creating, and diffusing the art. Conceptual developments that, because of focusing on the inmaterial, the invisible, the not permanent, or the not transcendental, reclaimed by a new form of criticism capable of interpret them and access the meaning of the same.

El Arte Conceptual de los sesenta fue una tendencia controvertida. Algunas de las razones que fundamentan tal conclusión serían: la falta de acuerdo entre los críticos e historiadores actuales para situar las fuentes de su origen en los Estados Unidos, la dificultad para proponer una definición específica que pueda abarcar las variadas líneas de investigación emprendidas, e incluso, las divergencias de opinión para decidir quién es un artista conceptual, en el sentido completo del término, y quién lo es sólo parcialmente². Sí, es comúnmente reconocido que el término *Conceptual Art* fue introducido inicialmente por el artista americano Henry Flynt quien en 1961 declararía: “arte conceptual es un tipo de arte donde el lenguaje es el material”³. La tendencia conceptual supuso un ataque frontal contra la estética formalista precedente cuando promulgara el rechazo hacia la construcción del objeto único -y por lo tanto, de difícil acceso para el espectador. En este sentido, se llegó a proclamar la total subordinación de cualquier visualidad (o aspecto final que tomara la obra) a la *idea*.

Hemos situado en la *adopción* que Marcel Duchamp hiciera del objeto, a través de la invención del *readymade*, el origen de la necesidad de otorgar máxima importancia a la idea (generadora del proceso). La ausencia, parcial o total, de las manos del artista en el proceso de construcción desmitificaría no sólo el papel del autor con respecto al acto creativo, sino que también, con tal actitud, se aumentaría el distanciamiento o *renuncia* estético-emocional⁴ manifestada por el producto final. Ésta renuncia

2. Argumentos extraídos de: “Conceptual Art and the Reception of Duchamp”, *October*, n. 70 (otoño, 1994), pp. 127-146.

3. Robert C. Morgan, *Art Into Ideas. Essays on Conceptual Art* (New York: Cambridge University Press, 1996), p. 31.

4. La designación “renuncia estético-emocional” describe una intención “de distancia” pretendida por el autor con respecto a su propia obra. Esta intención es visible, particularmente, en los procesos artísticos desarrollados a partir de un plan previamente definido donde, a nuestro entender, se observa que el autor logra apartarse de la toma de decisiones estéticas y de influir sobre la obra por cuestiones emocionales o sensitivas durante el proceso de realización de la misma.

fue ampliada y llevada al límite de mano de los conceptuales cuando se declararon contrarios a la obligación de construir el objeto.

Nuestro trabajo propone una re-consideración de aquellas líneas de investigación que rompieron con las formas de entender, hacer y difundir el arte. Desarrollos conceptuales que, por centrarse en lo inmaterial, lo invisible, lo no permanente o lo intrascendental, reclamaron de una nueva forma de crítica capaz de interpretarlos y acceder al significado de los mismos. Una crítica casi inexistente a excepción de algunos nombres como Lucy R. Lippard y Jack Burnham (en el contexto americano).

Si se acepta que el Arte Conceptual de los 60 se centró en la idea más que en la realización del objeto único buscaríamos el origen de tal intención en la actitud de renuncia por toda carga emocional con respecto a la obra producida que inaugurara Marcel Duchamp. La filosofía duchampiana estuvo dirigida hacia una doble línea de actuación: el enfrentamiento con la noción establecida del arte mediante el uso del *Anti-Arte*⁵, y la desmitificación del papel del artista considerado como un superhombre⁶. Ambas creencias le desembocarían, muy tempranamente, en la ruptura con la pintura y, con ello, en la necesidad de entender el arte como una actividad de pensamiento más que como una representación-interpretación de la realidad. La consecuencia de tal proceder le llevó en 1913 a ensamblar su primer *readymade*: *Rueda de bicicleta sobre un taburete*⁷. Se ha hablado mucho sobre el proceso de selección del *readymade*. Básicamente, el artista con la elección de un objeto indiferente (que no fuera particularmente atractivo, ni especialmente feo –según manifestara el propio Duchamp–), aceptó lo cotidiano y defendió las cualidades estéticas del objeto hecho en serie con los procedimientos peculiares de la industria⁸. A nivel ideológico, el artista adoptó una posición *iconoclasta*, y proclamó la deshumanización⁹ de la obra por su intencionada ausencia durante el proceso de elaboración de la misma. Ambas características describían al autor como un agente con *las manos* al margen de la producción a fin de eliminar el gusto personal sobre la obra. Al evitar la mínima relación entre el gusto del artista y el objeto propuesto, se eludía al máximo el contacto estético-emocional entre el productor y lo producido. Así, con los precedentes argumentos podemos decir que el *readymade* inauguraría la renuncia emocional del autor hacia el objeto.

Desde finales de los cincuenta el mundo del arte entró en lo que podríamos llamar un *deseo por la experimentación*, como reacción básica a cualquier tendencia que pudiera dominar el panorama. Un tiempo de cambios radicales en la situación cultural que reflejaba las alteraciones sociales, económicas y políticas de la sociedad del

5. Ursula Meyer, "The Eruption of Anti-Art", en Gregory Battcock, ed., *Idea Art. A Critical Anthology* (New York: E.P. Dutton, 1973), p. 116.

6. Roberts Francis, "I Propose to Strain Laws of Physic", *Art News*, vol. 67, n. 8 (diciembre, 1968), p. 62.

7. Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso* (Madrid: Ediciones Siruela, 1993), p. 29.

8. Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, p. 31.

9. Cleve Gray, "The Great Spectator", *Art in America*, vol. 57, n. 4 (julio-agosto, 1969), p. 27.

momento. El contexto artístico, invadido por la proliferación de nuevos comportamientos, fue calificado por Robert Smith como *Afree-for-all*¹⁰ (libre-para-todo). Previos a esta avalancha, el arte americano de los cincuenta estuvo liderado por la presencia del Expresionismo Abstracto que concedió máximo énfasis a la expresión interna del artista. La improvisación y el gesto visceral del autor sobre la tela describían a un artista envuelto en una actividad verdaderamente física a lo largo del proceso de elaboración de la obra, y directamente relacionada con su estado emocional del momento. Aspectos que hablaban de un productor nada distanciado del proceso de construcción.

La primera gran reacción contra los modos de trabajo expresionistas provino de los seguidores del *Pop Art* quienes se centraron en la necesidad, introducida por Duchamp y los dadaístas, de fusionar la actividad artística con la realidad de la época. Andy Warhol diría: “El *pop art* desea, sin ilusión alguna, hacer que las cosas hablen por sí mismas”¹¹, afirmación que insistía en el deseo de crear un distanciamiento o renuncia emocional entre el productor y la obra.

Un nuevo paso, para conseguir que ese distanciamiento hacia el objeto construido fuera aún mayor, fue propuesto por el Arte Minimal. El artista no necesitó realizar la obra con sus propias manos. De ahí la insistencia en que la pieza debería ser concebida completamente por la mente antes de su ejecución¹², y así, cualquier trabajador especializado, siguiendo las pautas de un plan de trabajo previo podría realizar el objeto e incluso repetirlo tantas veces como fuera necesario. Jack Burnham justificaría este proceder argumentando que la información precisa toma prioridad¹³ cuando se habla de obras que han sido producidas a partir de un sistema o proceder lógico. La gran consecuencia en el objeto fue la ausencia de carga emocional del artista con respecto a su creación. Las piezas construidas con tales criterios reflejaron una frialdad visual por la sencillez de las formas geométricas empleadas. La respuesta de la crítica tradicional fue contundente: el objeto minimalista por su extrema sencillez no tenía mucho a lo que mirar. En este sentido, Robert Morris declaró que la simplicidad de formas no quiere decir necesariamente, simplicidad de vivencia artística¹⁴, y Donald Judd señaló: “Si mi trabajo es reduccionista, lo es porque no tiene los elementos que la gente ha pensado que debería de tener. Pero tiene otros elementos que me gustan a mí”¹⁵.

A mediados de los años sesenta, la llegada del Arte Conceptual tendría como base de referencia el desinterés o *renuncia*, no sólo emocional sino también estética, por la producción del objeto único, mostrándose en favor exclusivo de la *idea*

10. Robert Smith, “Conceptual Art” en Nikos Stangos, ed., *Concepts of Modern Art* (New York: Harper and Row, Publishers, 1974), p. 258.

11. Karin Thomas, *Diccionario del arte actual* (Barcelona: Editorial Labor, 1982), p. 165.

12. Suzi Gablik, “Minimalism” en *Concepts of Modern Art*, p. 245.

13. Jack Burnham, “Systems Esthetics”, *Artforum*, vol. 7, n. 1 (septiembre, 1968), p. 32.

14. Thomas, *Diccionario del arte actual*, p. 133.

15. Gablik, “Minimalism”, p. 246.

generadora. La irrupción constituyó un cuestionamiento del contexto social específico (Mayo del 68, Guerra del Vietnam, y modo de vida capitalista), y de los precedentes artísticos formalistas. Ya en 1962, Robert Morris con la obra *Card File*, se declaró contrario a la obligación de terminar un trabajo empezado argumentando que el arte tiene ahora en sus manos un material cambiante que no necesita llegar al punto de ser finalizado con respecto a cualquier tiempo o espacio. La noción de que el trabajo es un proceso irreversible que da como resultado a un objeto-ícono estático ha dejado de tener relevancia¹⁶. Morris aludía no sólo a que la pieza no tuviera que ser desarrollada totalmente una vez iniciado el proceso (pues ello la encasillaría en el concepto de objeto convencional), sino que además anticipó ciertos rasgos característicos de lo conceptual: “lo tautológico, el uso exclusivo del lenguaje, la pérdida de visibilidad, la extensión en el tiempo y en el espacio”¹⁷ hasta que el artista considerara la *descontinuación*. Esta obra fue un ejemplo prototipo en el modo de presentación que después identificó a los productos conceptuales: fría y/o documental. Diversos ejemplos (ya clásicos en el desarrollo conceptual) de renuncia estético-emocional hacia lo producido se describen a continuación.

La obra de Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953, puede ser abordada, inicialmente, como un dibujo tradicional si se atiende a la técnica empleada para su elaboración: tinta y lápiz sobre papel. Sin embargo, debido a que la imagen inicial desapareciera después de que Rauschenberg la borrara intencionalmente, a este trabajo sólo existe y parece accesible a través de su título, la firma, el soporte y su marco¹⁸. Con el uso de la técnica de borrar se amplió la percepción que se pudiera tener de esta obra precisamente por no dejar ver un único dibujo. En una obra que conserva un título tan específico y que presenta este vacío visual, se podría argumentar que el deseo del artista fuera ampliar la percepción en el sentido de que cada receptor pudiera haber una imagen diferente.

Robert Morris con *Steam Cloud*, 1966, manifestó su renuncia por la construcción de algo permanente y estable a través del tiempo cuando se interesó por un material de consistencia cambiante y efímero. La propuesta, de tipo procesual, se desarrolló con un sentido de experimentar cómo la nube de vapor iba transformándose en lugar de proponer un resultado final específico e inmutable¹⁹. Ésta fue la explicación de Morris en una conversación con Lucy R. Lippard, cuando describió el objetivo de su actuación. Lo más importante fue conceder al espectador la posibilidad de que éste

16. Robert Morris en The New York Cultural Center, New York, *Conceptual Art and Conceptual Aspects* (10 de abril-24 de agosto, 1970). Catálogo de exposición, organizada por Donald Karshan, p. 47.

17. Claude Gintz, “*L’art conceptuel, une perspective: Notes on an Exhibition Project*” en Museo de Arte Moderno de la Villa de París, París, *L’Art Conceptuel, une perspective* (22 noviembre 1989-18 febrero, 1990). Catálogo de exposición, organizada por Susanne Pagé, p. 21.

18. Claude Gintz, en *L’Art Conceptuel, une perspective*, p. 21. Reproducción de la obra en el mismo catálogo, p. 223.

19. Robert Morris en Lucy R. Lippard, *Six years: The desmaterialization of the art object* (New York: Praeger Publishers, 1973), p. 257.

podiera relacionarse con la propuesta a un nivel de experiencia individual *in situ* y de carácter temporal.

El 1 de octubre de 1967, Claes Oldenburg con *Placid Civic Monument*, propuso la excavación de una zanja para ser rellena con la tierra removida. La intención de construir algo fue ocultada por una acción inversa. Después del relleno no quedó nada para ser contemplado incluso para los espectadores que presenciaran la excavación, ejecutada en el Central Park de Nueva York. El hueco abierto, no sería posible tocarlo, ni apreciarlo con sus proporciones reales. La propuesta insistía en la realización de un proceso que pudiera ser apreciado no sólo desde un acercamiento visual.

La propuesta *Air Show*, 1967, de Terry Atkinson y Michael Baldwin se refería a una serie de declaraciones teóricas en relación al uso de una columna de aire contenida en una milla cuadrada de base y una distancia vertical no especificada. Ninguna milla cuadrada de la superficie de la tierra fue especificada²⁰. Entre sus intenciones señalaríamos la que pretendía excluir el trabajo no sólo de los espacios expositivos convencionales: la galería y el museo (al igual que las intervenciones de Morris y Oldenburg), y además la referida a la imposibilidad de contemplar la columna, en un lugar geográfico específico. Todo ello insistía en la *renuncia* por construir algo que fuera necesariamente visual. El trabajo, por lo tanto, sólo podría existir en la mente del lector que tuviera acceso a la propuesta escrita.

La renuncia por la construcción de un objeto físico fue evidente, entre otras, en las propuestas que Robert Barry realizara con elementos invisibles. La serie *Inert Gas*, 1969, así lo demuestra con la liberación de Krypton, Argón, Xenón y Helio en la atmósfera desde un volumen medido hasta una expansión indefinida²¹. Con estas actuaciones el artista quiso reparar en intervenciones que eran de naturaleza invisible. El autor certificó que la liberación de cierta cantidad de gas (27 litros aprox.) se llevó a cabo en un lugar geográfico determinado, y sólo con su declaración podría o no provocar en el espectador cierto interés con respecto a la veracidad de lo realizado.

Christine Kozlov propuso, durante el periodo de la exposición *Information: No theory* (9 abril- 23 agosto, 1970), que una grabadora registrara todos los sonidos audibles en la habitación durante el tiempo descrito²². La estructura de la obra estuvo formada por un proceso continuo donde los sonidos recientes irían borrando a los anteriores, quedando grabados al final de la exposición sólo los últimos sonidos. Sin embargo, teniendo en cuenta toda la información no contenida podríamos argumentar que la información ausente tuvo la misma importancia que la información resultante.

El rechazo de construir el objeto en un sentido físico fue defendido, entre otros, por Robert Barry quien declaró: "Intento no manipular la realidad, no imponer mi preconcebida estructura o mi preconcebido sistema dentro de la realidad"²³. Douglas

20. *Art-Language. The journal of Conceptual Art*, vol. 1, n. 1 (mayo, 1969). Editado por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell, p. 5.

21. Robert Barry en Ursula Meyer, *Conceptual Art* (New York: E.P. Dutton, 1972), p. 39.

22. Christine Kozlov's one statement of the piece en *Conceptual Art*, p. 172.

23. Robert Barry en *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, p. 35.

Huebler señaló: “El mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes: no dese-
ría añadir ninguno más” Joseph Kosuth dijo: “He cambiado la forma de presentación
desde el montaje en fotostato por la compra de espacios en periódicos y revistas
[...] Esta manera acentúa la inmaterialidad del trabajo” y Lawrence Weiner se aferró
a la idea de que la pieza no necesita ser construida (unas declaraciones publicadas
en el catálogo de la exposición *January 5-31, 1969*²⁴, que organizara Seth Siegelaub).
Siegelaub optó por un catálogo que, por primera vez, quedó constituido como el
certificado de existencia de las obras de la muestra. La justificación de poder transmitir
el nuevo arte mediante la difusión de medios impresos surgió por la naturaleza de
la obra de los artistas con quienes yo estaba trabajando²⁵. El nuevo arte no relacionado
con la necesidad de construir el objeto visualmente podía ser transmitido en términos
exclusivos de idea, de ahí que, por el uso de un medio impreso no se alterara su valor
intrínseco (comunicativo)²⁶.

Duchamp, Ad Reinhardt, Donald Judd, entre otros, hablaron de la intención
por reducir al máximo los contenidos visuales de la pieza, a fin de focalizar la energía
en lo no visible que era propuesto por la idea. La idea reductora de Duchamp para
expresar lo máximo con lo mínimo también ha sido usada por los artistas que desa-
rrollan un *sistema previamente definido*. Estos añadieron la rigurosidad con respecto a
cómo desarrollar la pieza, y fueron contrarios a que la finalización del trabajo depen-
diera de una decisión arbitraria del artista.

Sol LeWitt con *Serial Project ABCD* no permitía el cambio de actitud una vez
iniciado el proceso, pues de hacerlo se estaría “repetiendo resultados pasados”²⁷.
En sus intenciones estaba el no producir un objeto único y permanente de ahí que la
obra podría reproducirse en cualquier otra parte con sólo seguir el proceso previo que
la definió. *Serial Project* fue diseñado sobre el papel. La pieza final, escultórica,
muestra espacios “llenos” y “vacíos” donde las variaciones del cuadrado son las
excusas para la construcción de la obra.

On Kawara con *Date paintings*, desde 1966, además de la cuantificación abstracta
del tiempo y del espacio, nos habla obsesivamente de la elaboración de un sistema
prefijado en “continuo cambio”²⁸. Cada pieza ha de formalizarse durante el transcurso
de un día (el día de trabajo corresponde a la fecha que aparece reflejada en la superficie
de cada obra). Con *Date paintings* además de la cuantificación abstracta del tiempo

24. Seth Siegelaub, *January 5-31* (New York, 1969). La muestra también conocida como *January Show*, fue una de las primeras sobre Arte Conceptual. Incluyó a los artistas: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner.

25. Entrevistas inéditas con Robert Hosvitz (1987) y Claude Gintz (1989), en separata del catálogo *L'Art Conceptuel, une perspective*, p. 38.

26. Charles Harrison, “On exhibitions and the world at large: A conversation with Seth Siegelaub”, en Gregory Battcock, ed., *Idea Art. A Critical Anthology* (New York: Dutton, 1973), p. 171.

27. Sol LeWitt, “Sentences on Conceptual Art”, *Art-Language. The journal of Conceptual Art*, vol. 1, n. 1 (mayo, 1969), p. 11.

28. Anne Rorimer, “The date paintings of On Kawara” en Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, *On Kawara: Date Paintings in 89 Cities* (1990). Catálogo de exposición, p. 224.

y del espacio, nos habla obsesivamente de llevar a cabo un sistema prefijado en continuo cambio²⁹. Su rigurosidad nos revela la destrucción del trabajo, de cada cuadro que no llega a concluirse antes de la finalización del día en curso y que debería ser integrado con los ya realizados.

Douglas Huebler con la utilización de fotografías (en sentido documental), mapas y la descripción escrita del proceso, habló de la presencia de cosas en intervalos de tiempo y/o lugar. Un modo de trabajo iniciado y repetido continuamente a través de las piezas denominadas bajo los títulos *Duración piece* (la pieza se construye mediante fotografías tomadas a intervalos de tiempo predeterminados), *Variable Piece* (como en el ejemplo descrito a continuación, la obra se determina a partir de una sucesión fotográfica encargada por correo postal. El fotografiado, Bernd Becher –un artista alemán de la desaparecida Alemania del Oeste– recibe en su domicilio las pautas a seguir: actuar frente a la cámara según “palabras clave”, a la manera de: “Bernd Becher”, “Chico bueno”, “Espía”, “Hombre mayor”, “Artista”, “Policía”, “Sacerdote”, “Filósofo”, “Criminal” y “Amante”; posteriormente, éste re-envía las fotografías desordenadas con respecto al orden establecido por las palabras clave, al autor de origen), y *Location Piece* (donde el artista viaja a un lugar determinado, donde realiza una acción que después es documentado fotográficamente)³⁰. Todas las obras son acompañadas del texto utilizado por el artista para realizar las piezas.

Christine Kozlov realizó trabajos relacionados con sus actividades rutinarias a finales de los sesenta. Diariamente, con *Eating piece (2/10/69-6/12/69) figurative work n.1*, estuvo apuntando lo que comía a lo largo de un periodo de tiempo. Ann Goldstein describió el proceso de Kozlov como cuantificaciones o análisis de sus actividades diarias. Otra de sus obras titulada: *271 Blank Sheets of Paper Corresponding to 271 Days of Concepts Rejected (2/68-10/68)* fue realizada con 271 hojas de papel en blanco. Cada página se relacionaba con cada día en que la artista había desechado el desarrollo de una idea a lo largo del periodo temporal descrito. La obra que representó los resultados de su actividad con páginas en blanco³¹, al igual que *Information: No Theory*, habría que situarla en un contexto donde lo que interesa es una exploración de la ausencia más que un deseo de centrarse en lo físico o palpable.

Roman Opalka comenzó la serie *Details* en 1965. Desde entonces *escribe*, en blanco sobre fondo negro, números en sucesión correlativa de forma sistemática de izquierda a derecha (empezando por el ángulo superior izquierdo hasta llegar al ángulo inferior derecho). Cada nueva tela empieza con el número correlativo a la última cifra escrita en la obra anterior. En 1969 decidió degradar el negro del fondo con un 1% en cada nueva tela, al tiempo que planificar un desarrollo para ser realizado durante

29. Anne Rorimer, “The date paintings of On Kawara” en Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam, *On Kawara: Date Paintings in 89 Cities* (1990). Catálogo de exposición, p. 224.

30. Lucy R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism* (New York: E.P. Dutton, 1971), p. 294.

31. Ann Goldstein, *Reconsidering The Object of Art: 1965-1975* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 15 de octubre 1995- 4 de febrero, 1997). Catálogo de exposición, organizada por Ann Goldstein y Anne Rorimer, p. 154.

el proceso de su vida. La planificación fue diseñada con la intención de que una vez llegara a los setenta, el fondo de las telas hubiese tomado a blanco. Los números pintados en blanco serán indistinguibles y con ello el aspecto material del trabajo entrará en el infinito³².

Un sistema preconcebido pretende evadirse de caer en el gusto personal creando un trabajo racionalmente ordenado donde “las ideas no necesitan ser complejas”³³ y plantea un distanciamiento o renuncia estético-emocional hacia lo producido, aunque esto no significa que el trabajo conceptual se realice para aburrir al espectador –en palabras de LeWitt–. El artista ha suprimido el énfasis estético y emocional por la forma elegida, centrándose en el proceso más que en el objeto final. Si la obra habla de sistemas (del desarrollo de un plan establecido a priori), habría que dirigirse a ella con la intención de dialogar en los términos en los que se está expresando. El crítico Craig Owens argumentó que no todo lector del arte “está capacitado intelectualmente para leer un tipo de discurso. En segundo lugar, no está interesado en eso”³⁴. Lippard, se enfrentó hacia un público cómodo porque “preferirá tragarse la palabra de alguien que mantiene su habitual disconformidad con lo nuevo”, y hacia el grupo de críticos que no aludían a la responsabilidad de “mirar con meditación” los hechos que así lo requieran³⁵. Propuso la “flexibilidad” como un componente básico para el acercamiento. Y aunque pudiera existir un “decidido elemento de humor” en muchos de estos trabajos, esto no significaría que no pudieran ser serios: “Uno podría no entender completamente Aristophanes, Swift, Chaplin o Beckett si uno asume que ellos no fueron artistas serios”. Robert C. Morgan expresó una idea similar cuando dijo que el Arte Conceptual no sólo ha recibido opiniones restrictivas por el gran público, sino también por los críticos formalistas que lo han considerado como “una forma estética deficiente”³⁶. Joseph Kosuth también apeló por un espectador interesado³⁷, dado que sólo en esta circunstancia el receptor no se siente relegado a un segundo plano, y es consciente de que su presencia no sólo es necesaria sino que resulta imprescindible para completar el Acto creativo³⁸. Y sólo de esta manera, el espectador estaría implicado en un proceso reflexivo con la obra, y separado de sus sentimientos de inferioridad heredados, o de prejuicios con respecto a lo nuevo.

32. Robert C. Morgan, “Idea, Concept, System”, *Arts Magazine*, vol. 64, n. 1 (septiembre, 1989), p. 65.

33. Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum* (verano, 1967), p. 80.

34. Craig Owens citó a Angus Fletcher en “The allegorical impulse: Toward a theory of Postmodernism”, en Scott Bryson y otros ed., *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture* (Los Angeles: University of California Press, 1992), p. 56.

35. Lucy R. Lippard y John Chandler, “The desmaterialization of art”, *Studio International*, vol. 12, n. 2, (febrero, 1968), pp. 31-33.

36. Robert C. Morgan, “The situation of Conceptual Art. The ‘January Show’ and after”, *Arts Magazine*, vol. 63, n. 6 (febrero, 1989), p. 40.

37. Joseph Kosuth en *Six Years*, p. 73.

38. Marcel Duchamp, “The Creative Act” en Gregory Battcock ed., *The New Art. A Critical Antology* (New York: E.P. Dutton, 1966), pp. 23-26.