

HAY QUE OLVIDAR LO QUE ENSEÑAN EN LAS ESCUELAS DE ARTE

Joseph Kosuth

La aventura conceptual *¿Cree que el conceptualismo trató de recuperar el espíritu crítico del modernismo?*

Primero que nada debemos aclarar de qué hablamos cuando decimos “arte conceptual”, dado que allí hay una confusión. Entre mediados y fines de los ‘60 tuvimos un cambio evidente en la presunción básica acerca de qué era lo concerniente a la práctica artística, y quienes iniciamos eso, junto a cualquiera que pareciera similar, fuimos vistos como parte del “arte conceptual”. Había tantas diferencias como similitudes entre los distintos grupos, pero cuando la percepción de un “arte nuevo” llegó al público, todos resultamos amontonados, sin importar quien estuvo primero o quien saltó dentro del vagón a tiempo para ser contado. Bien. Así son las cosas. Yo me he esforzado durante años en clarificar estas diferencias, porque pienso que entonces sucedió algo muy importante, algo que permanece incomprendido si se toma únicamente la gran sopa post-minimalista que usted denomina “arte conceptual”. Eso fue sólo una nueva forma, un nuevo estilo. En esta línea puede ser definido dentro del modernismo, mientras que, de hecho, el arte conceptual actual representa el fin del modernismo. Veamos, donde está el poder el formalismo todavía reina. Por ejemplo, Haim Steinbach es mucho más un artista conceptual que Lawrence Weiner. Sin embargo la superficialidad triunfa. Weiner trabaja con palabras, pero Steinbach trabaja con el lenguaje. Las construcciones lingüísticas de Steinbach utilizan objetos, pero puesto que el minimalismo de Weiner usa palabras (tomó cerveza con la gente adecuada en 1968), quienes no investigan más allá de la superficie pueden ponerlo en una misma bolsa conmigo. He estado tratando de vaciar esa bolsa durante 30 años, pero sin demasiado éxito. Ahora bien, permítaseme utilizar como ejemplo de arte conceptual mi propio trabajo: *The Protoinvestigations* de 1965 (con obras como *Una y tres sillas*) y *The First Investigation*, iniciada en 1966, que estaba realizada con fotografías (negativos ampliados de textos tales como definiciones del diccionario y entradas etimológicas). Esas obras fueron pensadas con el fin de ser armadas y rearmadas como un dispositivo para erradicar el aura religiosa de la pintura. Entonces fue posible plantear otras preguntas acerca de la naturaleza del arte y el lenguaje. Por entonces la fotografía comenzó a aparecer como una especie de práctica de “vanguardia”, lo cual me permitió abandonarla en 1968 (así como en los años posteriores) y comenzar *The Second Investigation* y la utilización de medios públicos anónimos. Fueron muchas las razones por las que viré hacia el uso de esos medios como un artefacto de presentación. El acontecimiento de la obra era separado de la forma física del arte que uno asocia con el gran estilo del modernismo. A la vez, dejaba completamente en claro que una aproximación formalista a la obra hubiera sido absurda. En este sentido, no podía apelar a ciertas formas heredadas para su validación como arte. Sin embargo, todavía “era” arte. Lo que nos decía entonces era que la actividad artística es algo más que la manipulación de formas o colores. Así puede separar la actividad artística de la comprensión convencional acerca de qué puede ser el arte. La obra pudo plantear preguntas en el interior de la práctica misma, algo que una forma de arte más tradicional no hubiera podido hacer.

¿Por qué decidió utilizar esos medios masivos? En 1968, mi generación tenía verdaderas preguntas para hacerle a “toda” forma institucionalizada de autoridad. La pintura parecía insular y elitista. Usar los órganos de la cultura de masas sin caer en la adulación de las masas (estilo Walt Disney o los productos publicitarios) tenía un atractivo especial para mí, y reflejaba el interés particular de mi activismo político en ese momento. Se hizo mucho con mi utilización de los medios públicos, alguien habló de arte “desmaterializado”. Yo simplemente pensaba que el arte es algo acerca del significado, y no referido a formas o colores. A mediados de los ‘60 resultaba evidente para mí que la cuestión de una nueva obra no giraba alrededor de la materialización, desmaterialización o no materialización de una obra, de hecho, ni siquiera “tenía que ver” con materiales. El asunto que definía mi trabajo, así como la actividad que comenzó a ser conocida como arte conceptual, era el tema de la significación. *¿Cuáles son las preguntas pertinentes a la función del significado en la producción y recepción de obras de arte? ¿Cuál es la aplicación y el límite del lenguaje como modelo, tanto en la teoría como en la producción de obras actuales? Y derivado de estas preguntas, ¿cuál es el rol del contexto, ya sea arquitectónico, psicológico o institucional, en la lectura social, cultural o política de la obra?* Fueron estos temas los que separaron al arte conceptual de la agenda modernista que lo precedió, y es esta práctica no prescriptiva la que fue lo suficientemente flexible para resistir y que, obviamente, continúa proveyendo una base a la relevancia del arte conceptual en la práctica artística reciente. En verdad, lo interesante es que cuando empecé mi trabajo fue necesario que tuviera un nombre especial, “arte conceptual”, pero ahora, la obra de los artistas jóvenes puede (afortunadamente) ser llamada simplemente arte. Me da mayor satisfacción eso que mi relación con un movimiento artístico. Así que, en cuanto a la herencia del modernismo, significó lo mismo que para los demás artistas de entonces: los temas del modernismo se fueron volviendo opacos. Para mí, un efecto de esas primeras obras fue “resumir” el modernismo, y una vez que eso fue visible pude utilizar lo que veía para atravesarlo, tal como puede apreciarse en las obras que siguieron. De este modo, ese trabajo fue a la vez una “suma” de modernismo “y” la puerta de salida para abandonarlo. **Arte y mercancía** *Uno de los blancos principales del conceptualismo fue el estatus de la obra de arte como mercancía. ¿Este objetivo se alcanzó? Pareciera que el mercado y el circuito artístico finalmente anularon esa estrategia...* Sí, es cierto, pero el rechazo del merchandising constituyó un ataque a uno de los síntomas del modernismo. Fue el resultado de una agenda artística que priorizaba sobre todo una investigación del sentido. Resultaba claro incluso entonces que el arte iba a tener que decidir entre aproximarse a algo como la filosofía o terminar siendo algo como la decoración, una decoración demasiado costosa. No obstante, yo siempre sentí que las obras de arte reemplazaban la necesidad de filosofía, que es académica y especulativa en una línea en la que el arte no necesita serlo. El arte, cuando “es” arte, filosofa acerca del arte y, por extensión, acerca del mundo. De todas formas, no hay que olvidar que yo empecé mis forcejeos con el arte en Estados Unidos, y creo que allí hay más conservadurismo que en Europa. Quizá me equivoque, pero veo una mayor influencia de Europa en Argentina que en Estados Unidos. Sea como sea, mi situación es la normal para cualquiera que haga el tipo de arte que yo hago: no es decorativo y no declara a priori que es arte. Esto tiene que ver con el poder del mercado para

establecer significados. Siempre pienso que los coleccionistas, que por entonces comenzaron a integrar las comisiones de los museos, están muy poco educados culturalmente y, francamente, escuchan (prestando atención al retumbe de modas pasajeras) más de lo que miran y piensan. A menudo ellos, al igual que otros en el establishment artístico de los Estados Unidos, manifiestan una tradición anti intelectual básica, que es parte de la cultura norteamericana. Nos agrada más “pintor” y “escultor” que artista, porque suena más como “plomero” o “carpintero”. *¿A qué se debe esto?* A los coleccionistas americanos les gustan los objetos, los productos, las cosas hermosas para poner junto al sofá, y que otros han decidido que está de moda tener. Durante 30 años los artistas americanos tuvieron que ser apoyados por Europa, un giro amargamente irónico con respecto a cómo había empezado el siglo, ¿no es así? La pregunta sigue siendo banal, pero crítica: ¿el trabajo serio puede obtener apoyo (y por ende una vida cultural) sin estar comprometido? El truco siempre consiste en tener suficiente poder como para ser escuchado pero no tanto como para ser parte del problema. En cuanto al apoyo del mercado, yo la tuve más fácil que algunos artistas, pero no tan fácil como otros. Para un no pintor o no escultor, yo represento un éxito enorme. Sin embargo, otros artistas de mi generación que son vistos como mucho menos “importantes” en términos de historia del arte, ganan mucho más dinero simplemente porque son pintores. Yo gasto la mayoría de mi dinero en estudios superiores, asistentes, investigadores, tecnología de producción, viajes y demás. La mayoría de estas cosas no forman parte de la preocupación de un pintor. Basta con comparar los precios de Duchamp con los de Picasso, y uno puede figurarse con facilidad cuál es la situación para un artista conceptual. No tenemos el dinero, pero ¡por lo menos tenemos la historia de nuestro lado! Muchas de mis exhibiciones que consisten en instalaciones temporarias no tienen nada que pueda venderse, ya que están preparadas para un lugar específico y deben ser destruidas cuando son removidas. Por supuesto, en ocasiones son adquiridas por un museo, pero no puedo contar con ello. Por lo tanto, mucho de mi dinero se va en esas obras, como la que está aquí en la Bienal de Buenos Aires, que es efímera y probablemente desaparezca en unas cuantas semanas. Los proyectos permanentes, o las ventas de trabajos tempranos u obras pequeñas para los museos, me aportan lo suficiente como para seguir haciendo el trabajo que quiero hacer sin pensar en el dinero. Pienso que es todo lo que un artista realmente quiere. *¿Hay un sentido político en las nuevas definiciones del arte desarrolladas en su trabajo?* Mis amigos de Nueva York me acusan de ser europeo, y mis amigos europeos están convencidos de que soy un americano típico. Lo cierto es que únicamente fuera de Estados Unidos me siento americano. Me formé intelectualmente durante los antibélicos ‘60, y no puedo recordar algún gobierno de Estados Unidos con el que haya estado de acuerdo. (Con Bush hijo estamos expuestos a un mal período, ya que tenemos de nuevo a los zorros vigilando el gallinero). Una parte de mi actividad consiste en viajar por otros países y otras culturas. Quizá, en parte, estoy tratando de devolver algo. Al comienzo, en los ‘60, cuando empecé a trabajar con el lenguaje en mi obra, tanto teórica como prácticamente, la importancia del contexto resultó muy evidente. Si uno iba a dejar el marco institucional del arte convencional (pintura y escultura), estaba claro que debía desplazar el “marco” de la actividad artística hacia la arquitectura, la crítica institucional, lo psicológico, la cultura popular, en verdad, finalmente, hacia lo filosófico: esto

es, hacia todos aquellos contextos culturales que construyen significados. Todo esto tiene contenido político. Trabajar con el contexto es trabajar con la cultura misma y poner tu obra en el mundo. Hay que olvidar lo que te enseñan en las escuelas de arte, la verdad es que los artistas no trabajan con formas y colores, trabajan con significados. Formas, colores y todo lo demás son utilizados únicamente para construir nuevos significados, borrar los antiguos o ambas cosas a la vez. El peligro de entender el arte como una cuestión de formas y colores es que el arte queda reducido a una especie de corbata junto al sofá, se vuelve decoración para el mercado, y "allí" es donde encuentra su significado. El resultado es que los artistas renuncian a las responsabilidades políticas esenciales de todo arte vivo. El arte produce conciencia y eso es un acto político. El arte puede plantear preguntas filosóficas sin los límites y la inautenticidad de la filosofía especulativa académica. Hay ciertos interrogantes particulares que deben ser planteados y que sólo el arte puede plantear, y este acto cultural tiene en sí mismo implicancias políticas. Entonces, continuamente he trabajado en todo el mundo, dado que es el juego de la diferencia cultural como actividad significativa lo que resulta un material importante en mi obra. En términos culturales, los americanos somos gente sin hogar, hemos tenido que inventarnos en el camino. Actualmente la cultura americana es la cultura de la economía global de mercado, pero esa no es una situación real, donde la gente vive y trabaja. Sólo puede bajar de las nubes tomando el espacio de otra cultura, o bien transformándola. El modo en que esto suceda definirá el legado de Estados Unidos. Lo que se gane y lo que se pierda en este proceso distinguirá al simple poder de la responsabilidad humana. La conciencia que construye la cultura edifica el mundo actual, organiza el futuro. Ver de qué modo construimos significados es importante para esto, y el arte es una parte esencial de este mecanismo. En este sentido, me gustaría pensar que mi obra vuelve visible al arte mismo. Como artistas no podemos ser políticamente responsables sin ver qué es lo que hacemos. *Usted cree entonces que hay un rol definido para los artistas...* Toda conversación sobre arte y política debe comenzar con una discusión sobre la actividad de los artistas en la sociedad, en un sentido general. Uno de los grandes despilfarros en materia de recursos humanos reside en la falta de comprensión generalizada acerca de la importancia de los artistas en la sociedad. A excepción de unos pocos (y afortunados) exitosos, la mayoría de los artistas son vistos como parásitos y son encerrados en un gueto. Veamos: en nuestra sociedad el poder está esencialmente en manos de dos grupos de personas (que a menudo son lo mismo): políticos y hombres de negocios. El problema serio respecto de que el poder esté en manos de estos dos grupos es que ambos comparten la misma limitación. Esto es, están empeñados en alcanzar sus metas a corto plazo: los políticos quieren ser reelectos y conservar el poder, los hombres de negocios buscan el beneficio. A menudo, esto tiene resultados desastrosos, como ustedes han experimentado recientemente en la Argentina. Necesitamos, como una hebra importante en el tejido del conjunto social, individuos como los artistas que tengan otra agenda, que operen a partir de un sistema de valores diferente, y que den peso cultural a una visión de mundo que reconozca la importancia de objetivos a largo plazo, particularmente aquellos que no están centrados en el poder y el dinero. Por supuesto, los artistas también quieren poder y dinero, pero lo necesitan menos, y la mayoría desea usarlo para su trabajo, que es lo mismo que decir "utilízalo bien". ¿Con los políticos y

empresarios podemos estar seguros? ¿Podemos? **Retorno a la pintura**
¿Cómo analiza el retorno a la pintura a fines de los '70? ¿Puede ser pensado como una reacción? -El retorno a la pintura fue parte del proceso de entropía del modernismo. Pareció ser un final necesario y posible, "hacer visible" el estado de atrofia del modernismo. Si el grupo de artistas de los '80 eligió la pintura haciendo caso omiso de lo que mi generación le había enseñado, debía ser "anti" crítico de la tradición. A esto es a lo que hace referencia el término "Transvanguardia", ya que si ellos fueron llamados "Antivanguardia" deberían haberse desechado a sí mismos como reaccionarios (lo fueron, por supuesto), y aun cuando ellos no creían en la "vanguardia" la promoción del mercado depende de ello. Ellos querían el dinero, supieron el camino más corto para obtenerlo, y se juzgaron entre ellos de acuerdo sobre todo a esto. Lo que esta década nos muestra es qué sucede cuando la producción artística es conducida por el mercado más que por los artistas. En los '80 tenemos cantidades de dinero estúpido "invertido" en (y por ende prolongando la vida cultural de) las peores cosas imaginables, lo cual significa que la mayor parte del poder estuvo en manos de personas que conocían o se preocupaban muy poco acerca del arte. Realmente reflejó el abarrotamiento petrolero de Reagan. El arte fue a la vez conservador y oleocéntrico. Ahora el mercado parece sostener a artistas muy jóvenes, haciendo su selección, y en el otro extremo a aquellos artistas percibidos como de "primera línea". Esto está dividido entre obra (por lo general decorativa) que ha mantenido precios altos durante mucho tiempo, sin importar su valor histórico, y una variedad de obras que es percibida como importante en términos históricos, pero cuyos precios difieren enormemente. Yo he venido tropezándome en la última categoría, para mejor o para peor. Traigo a colación el mercado debido a que he notado un cambio desde los '80. Antes, esto comenzaba con artistas renombrados que proponían la obra de artistas desconocidos a comerciantes, galeristas, críticos y organizadores de exposiciones. Pienso que ahora los comerciantes mantienen a flote obra que van a vender, y entonces la defienden con textos de promoción. Esto determina un proceso mucho más conservador, puesto que está impulsado por el mercado antes que ser primero un evento cultural que luego tenga presencia en el mercado. Realmente pienso que los artistas tratan de resistirse a esto. La contienda por el significado de la obra sigue siendo entre los artistas y el mercado. Uno puede decirlo, por supuesto, pero es más difícil verlo. Pero, para responder la pregunta de modo más directo, pienso que los eventos que -en la práctica y en la teoría- terminaron con el modernismo y pusieron en movimiento las cosas hacia alguna alternativa, sucedieron al menos hace 30 años. Todavía estamos observando ese desenlace, y el cambio de milenio no va a tener un impacto inmediato sobre ello.

Entrevista realizada por Demian Orosz con motivo de la Primera Bienal Internacional de Buenos Aires, para La Voz Del Interior 11 de enero de 2001.
www.lavozdelinterior.com.ar