

Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual) Dan Graham

En mi último taller en “lugar a dudas” (abril 2008) enfoqué diferentes ejemplos y relaciones entre lo “editorial”, “curatorial” y “artístico”

Formatos y actividades que en mi trabajo siempre van entrelazadas. También las entiendo como diferentes estrategias para generar un contexto o público más allá del espacio “expositivo”.

En ese sentido las reflexiones que hace Dan Graham en 1985 sobre sus trabajos en los años 60 me parecen fundamentales y muy actuales:

Por su “estética” de pensar. Porque no solo habla sobre el arte sino a través y desde el arte y sus medios diferentes.

En ese texto “pensar”, “escribir”, “hacer” y “criticar” van juntos también como formas de analizar las condiciones de producción y de exhibición de arte.

Me parece muy lúcida la descripción que hace de los diferentes protagonistas/formatos del “mundo” del arte y las interdependencias económicas hasta simbólicas que existen entre ellos: galería, revista, obra, crítica, mercado...

Córdula Daus

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y reseñados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente lugar a dudas edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.

Córdula Daus

Hanau-Alemania, 1974

Vive y trabaja entre Barcelona y Berlín. Fue recientemente coordinadora editorial del proyecto editorial de Documenta 12 (2005-2007)*. Realizó estudios de Filosofía y Estética de la Cultura (Humboldt-Universität, Berlín) y un Master en Artes Digitales (Universidad Pompeu Fabra, Barcelona). De su trabajo artístico se destacan las exposiciones

BCNova!*, Liquidación Total (Madrid, 2004), FERN (REMOTO), S.OG.büro, Berlín, 2000-2001) y Jinete en colaboración con Yaya Tur (SÓNAR '97, CCCB, Barcelona, 1997).

*encuentre estas publicaciones en el centro de documentación de *lugar a dudas*.

Bibliografía

Versión en español del artículo entero publicado en la revista electrónica española “Acción paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo #1 “ <http://www.accpar.org/numero1/graham.htm>, editada por José Luis Brea. (Traducción sin créditos).

Las reproducciones de las obras March 31 (1966), Figurative (1965), Schema (1966), Homes for America(fragmento – 1966) y Extended distance/extended time (1969), fueron tomadas de la fotocopia de la primera publicación de este texto en *Dan Graham*, Art Gallery of Western Australia, Perth, 1985, págs. 8-13.

Mis obras para páginas de revista (una historia del arte conceptual)

Dan Graham

Me vi metido en el mundo del arte por casualidad, cuando unos amigos me sugirieron abrir una galería. En 1964, la galería más vanguardista era la de Richard Bellamy, Green Gallery, y en ella empezó a exponer gente como Judd, Morris o Flavin. Nuestra galería, John Daniels, montó una exposición individual de Sol Lewitt, y algunas exposiciones colectivas de artistas «proto-minimal», hubieran o no expuesto en la Green Gallery. Hicimos planes para una exposición individual de Robert Smithson -entonces un joven artista pop. Sin embargo, la galería se vio obligada a cerrar por bancarrota al final de la primera temporada. Si hubiéramos podido continuar dos años más con ayuda económica, quizá hubiéramos salido a flote. La experiencia de dirigir la galería me resultó especialmente valiosa, ya que me dio la oportunidad de entablar muchas conversaciones con Dan Flavin, Donald Judd, Jo Baer, Will Insley, Robert Smithson y otros. Aunque no todos aportaban su obra, sí colaboraban con la galería recomendando a otros artistas o dejándose caer para charlar. Además de saber de teoría del arte contemporáneo y de historia del arte, algunos de ellos tenían un gran interés, que yo compartía, en la movida intelectual del momento, como la música serial, el «nouveau roman» francés (Robbe-Grillet, Butor, Pinget, etc) y las nuevas teorías científicas. Era posible relacionar las implicaciones filosóficas de esas ideas con el arte que estaban haciendo estos artistas «proto-minimal» y artistas más reconocidos como Warhol, Johns, Stella, Lichtenstein y Oldenburg o bailarinas como Yvonne Rainer o Simone Forti.

El otoño siguiente al cierre de la sala de exposiciones, yo mismo me puse a experimentar con trabajos

artísticos que podían ser interpretados como una reacción contra la experiencia de exponer, incluso como una réplica a las contradicciones que intuía en los artistas que exponían. Mientras el Pop Art americano de los primeros 60 trataba sobre los medios de información cultural que nos rodean, el arte minimal (de mitad y finales de los 60) parecía referirse al cubo interior de la galería como único marco contextual de referencia o soporte del trabajo. Esta referencia era sólo compositiva; en lugar de facilitar una lectura exenta a la obra, las galerías componían la estructura formal del arte en relación a la estructura arquitectónica de la sala. La obra era equiparada al contenedor arquitectónico hasta reproducirlo literalmente; el

1,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000 miles to edge of known universe
100,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000,000 miles to edge of galaxy (Milky Way)
3,573,000,000,000,000,000,000,000 miles to edge of solar system (Pluto)
205,000,000 miles to Washington, D. C.
2,850,000 miles to Times Sq., New York City
.38600000 miles to Union Sq. subway stop
.11820000 miles to corner of 14th St. and 1st Ave.
.00567000 miles to front door of Apartment 1D,
153 1st Avenue
.00021600 miles to typewriter paper page
.00000700 miles to lens of glasses
.00000098 miles to cornea from retinal wall

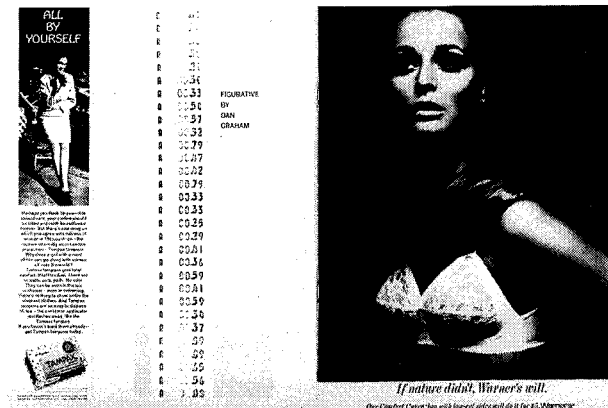
'March 31, 1966', Daled Collection, Brussels

espacio arquitectónico y la obra contenida en él eran entendidos como espacios no-ilusorios, neutrales y factualmente objetivos, como simple material. La galería funcionaba literalmente como parte del arte. La obra de un artista de esa época (aunque su obra posterior no siempre haya seguido ese camino) examinaba cómo los elementos arquitectónicos concretos y funcionales del interior de la galería inducían el significado y determinaban lecturas

específicas del arte contenido en su arquitectura: me refiero a las instalaciones con fluorescentes de Dan Flavin.

La iluminación -la instalación eléctrica- del espacio arquitectónico de la galería/museo normalmente no se tiene en cuenta o se considera puramente funcional o diseño interior menor. Puesto que se supone que el espacio de la galería debe ser neutro, se intenta que la iluminación, que crea tanta neutralidad como las paredes blancas y se usa al mismo tiempo para centrar la atención en las piezas de la pared o del suelo, pase desapercibida. Mientras que en general el fondo proporciona el lugar sobre el que las piezas se destacan, es la iluminación la que, literalmente, las hace visibles. El sistema de iluminación de las luces fijas de una galería es a la vez parte del aparato (artístico) de la galería y parte de un sistema más amplio (no artístico) de iluminación de uso general:

«Creo que el sistema de iluminación convencional refleja en sí mismo mi idea».



'Figurative' 1965, collection of David Bellman, Toronto

Las instalaciones de Flavin tienen entonces una doble función (dentro y fuera del contexto de la galería o el arte), así como una doble connotación, al iluminar como decoración menor (interior) y como funcionales creadoras anónimas de la neutralidad del espacio.

«Creo que el arte se está despojando de su sobrevalorado misterio para avanzar hacia el sentido común de una profunda realización decorativa. La simbolización disminuye, empalidece. Nosotros presionamos hacia un no-arte, hacia un sentido de decoración psicológicamente indiferente, hacia un placer neutral de ver, capaz de ser disfrutado por todo el mundo».

Sus intervenciones en la luz eléctrica del espacio de la galería dependen, por su significado y contexto, de la propia función de la galería y del uso arquitectónico de la luz. El uso de la luz eléctrica está relacionado con una época específica de la historia. Flavin se dio cuenta de que cuando el actual sistema de iluminación eléctrica deje de existir, tampoco su arte funcionará más. Siendo acumulaciones de unidades estandarizadas y recolocables, que, en palabras de Flavin, «podrían comprarse en cualquier tienda de accesorios eléctricos», sus montajes de tubos fluorescentes en el interior o el exterior próximo al marco arquitectónico de la galería, funcionan sólo en esa situación de instalación, pues considerados como complemento instrumental de la iluminación dejan de funcionar artísticamente.

Tal vez malinterpreté las implicaciones de estos trabajos cuando sugerí una intención consciente de examinar la relación del valor del arte con la sala en la que estaba expuesto. También sentí que la «solución» que Marcel Duchamp había encontrado al problema del «valor» del arte resultaba insatisfactoria.

Con sus ready-mades, Duchamp había traído a las galerías objetos que fuera de ellas no eran considerados arte, para probar dialécticamente que era la galería misma la que daba a los objetos un valor y un sentido. Pero en lugar de reducir los objetos expuestos a ser cotidianos y de alcance común, lo que este gesto irónico logró fue, al contrario, ampliar el alcance del repertorio expositivo de las galerías. Al traer los objetos «no artísticos» a la galería, Duchamp quería utilizar la función del espacio expositivo para designar ciertos objetos como arte -pero con ello excluía otros, de forma contradictoria.

Esencialmente, Duchamp trató de cuestionar la función aristocrática del arte y de las galerías de arte como institución. Pero como trató esta cuestión sólo a un nivel lógico abstracto, su crítica misma fue integrada inmediatamente al sistema institucional de galerías y museos, convirtiéndose en una especie de «idea-arte». Otro problema en los análisis de Duchamp es la contradicción entre arte de galería y arte en relación a su valor social basado en un concepto histórico. La condición del arte era por él considerada como socialmente no determinada, ni sujeta al cambio exterior. Por el contrario, las luces fluorescentes de Flavin no son una idealización filosófica a priori, sino que tienen una relación concreta con los detalles de la disposición arquitectónica de las galerías, detalles que producen significado.

Además, Duchamp entendía el problema del valor y del sentido del arte como una simple oposición binaria: dentro de las galerías o fuera de ellas, en el mundo exterior. Y fracasó al intentar relacionar esta oposición entre arte y supuesto no-arte con fenómenos más ambiguos, como la reproducción del objeto en los medios de comunicación, mediatizada por el crítico, cuestión ya apuntada por Walter Benjamin en los treinta y trabajada como un aspecto importante tempranamente por el arte constructivista.

Gracias a mi experiencia dirigiendo una galería, aprendí que si no se escribía sobre una obra de arte o se la reproducía en alguna revista, difícilmente lograba ésta alcanzar el estatus de «arte». Parece que una obra sólo vale como arte cuando se expone en una galería, se escribe sobre ella y se reproduce fotográficamente en una revista de arte. Cuando la obra ya no está expuesta, el registro acreditativo e informativo del hecho es el que genera su fama y, por extensión, su valor económico.

Bajo cierta perspectiva, el objeto artístico puede ser analizado como inseparablemente relacionado con la institución de la galería-museo; pero desde otra, puede verse como poseedor de una cierta independencia, como si éste perteneciera al marco general de la cultura, del que las revistas

forman parte. Las revistas se especializan de una manera que reproduce otras divisiones sociales y económicas. Todas ellas, no importa lo generales que sean, abastecen a un cierto mercado de audiencia específica en un campo concreto. Todas las revistas de arte van dirigidas a un público involucrado profesionalmente, de una manera u otra, en el arte. Además, la revista de arte en sí misma se mantiene por anuncios que, salvo una o dos excepciones, vienen de galerías de arte que presentan exposiciones. Esto hace que los anunciantes se preocupen porque sus exposiciones sean reseñadas en la revista. De este modo, estas muestras y trabajos tienen garantizado algún tipo de valor y pueden ser vendidos en el mercado como «arte». El hecho de que haya ventas produce rendimiento suficiente para que la galería pueda poner más anuncios en las revistas y sostener el sistema artístico en general.

Las revistas de arte dependen económicamente de las galerías, así como el valor de las piezas exhibidas depende de las fotografías y artículos publicados. Las revistas se especializan en un campo que reproduce otras formas de división social y económica -por ejemplo el «mundo» especializado del arte y de los artistas delimitan el mundo del «arte».

Cada revista, no importa lo general que sea, va dirigida siempre a un público especializado; «Sports illustrated» se dirige a los interesados en deporte, «American legion» se dirige a los miembros de legiones americanas. Todas las revistas de arte se dirigen a la gente involucrada profesionalmente o institucionalmente al mundo del arte: artistas, vendedores, especialistas, coleccionistas, escritores; todos ellos tienen un interés profesional. Y la revista de arte misma se mantiene gracias a los anuncios.

Si el arte minimal tomó su significado de considerar la galería como un soporte objetivo, por comparación podemos decir que el arte pop tomó su significado del mundo icónico de los medios de comunicación que nos rodean. El pop quiso minar la noción de calidad en las Bellas Artes utilizando contenidos de la cultura de masas. En tanto se

Schema for a set of pages whose component variants are specifically published as individual pages in various magazines and collections. In each printed instance, it is set in its final form (so it defines itself) by the editor of the publication where it is to appear, the exact data used to correspond in each specific instance to the specific fact(s) of its published appearance. The following schema is entirely arbitrary; any might have been used, and deletions, additions or modifications for space or appearance on the part of the editor are possible.

SCHEMA:

(Number of)	adjectives
(Number of)	adverbs
(Percentage of)	area not occupied by type
(Percentage of)	area occupied by type
(Number of)	columns
(Number of)	conjunctions
(Depth of)	depression of type into surface of page
(Number of)	gerunds
(Number of)	infinitives
(Number of)	letters of alphabets
(Number of)	lines
(Number of)	mathematical symbols
(Number of)	nouns
(Number of)	numbers
(Number of)	participles
(Perimeter of)	page
(Weight of)	paper sheet
(Type)	paper stock
(Thinness of)	paper
(Number of)	prepositions
(Number of)	pronouns
(Number of point)	size type
(Name of)	typeface
(Number of)	words
(Number of)	words capitalized
(Number of)	words italicized
(Number of)	words not capitalized
(Number of)	words not italicized

alimentaba de las imágenes de la cultura popular a través de las revistas, cuando retornaba a ellas ofrecía un punto de vista irónico sobre esta cultura popular. Lo que el pop ponía a la vista era que toda la información, como la de las revistas, podía ser utilizada dialécticamente desde el sistema artístico. Una obra puede funcionar simultáneamente a nivel del lenguaje artístico y a nivel del lenguaje popular de los media; e incluso puede existir un diálogo entre ambos, comentándose recíprocamente y dándose mutuamente perspectiva de los supuestos de cada uso de lenguaje. Diseñé obras para revistas que pudieran al mismo tiempo autodefinirse y relacionarse, a través del contexto, con la información del resto de sus páginas.

La más «completa» de estas obras es «Schema» (marzo 1966). Cada realización publicada de esta obra ocupa una página aislada en una revista. La obra no puede ser expuesta salvo en la publicación. Si fuera incluida en una revista de arte, la página se relacionaría con los artículos, las críticas y las reproducciones de obras, y podría analizar la función de la revista en relación al sistema galerístico. Normalmente, las revistas reproducen arte de «segunda mano», que existe primero, como presencia fenomenológica, en las galerías. «Schema», por el contrario, existe sólo por su presencia en la estructura funcional de la revista y lo que es expuesto en las galerías es lo que es de «segunda mano».

Las variantes de «Schema» se autogeneran gracias a su autodefinition compositiva, como página impresa en dos dimensiones con información física de las características de calidad del papel, la densidad de letras en comparación al espacio no impreso, el tamaño del tipo, etc. El espacio se limita a la presencia de esta información; la obra se compone como desglose de los elementos materiales y características del contexto. La obra se constituye a la vez en su propia estructura gramatical interna y en cuanto a la posición física, externa, que ocupa.

Cada publicación de la obra es diferente. En cada edición de la revista, el contenido cambia inevitablemente según el contexto de su ubicación.

Una página de la revista genera su sentido a partir del contexto de su publicación, particularmente a partir de las páginas que la rodean. El contenido de la obra es por tanto contingente y depende de la forma específica de su aspecto; en abstracto, carece de significado.

Esta obra funciona, a la vez, como arte y como crítica de arte. A diferencia de las primeras pinturas de Stella, las variantes de «Schema» no son simplemente auto-referenciales. Y ello por el uso del sistema de la revista como soporte. Las revistas determinan un lugar o un marco de referencia a la vez dentro y fuera de lo que definimos como arte.

Quise hacer un arte pop más literalmente asequible (tomando la idea de Warhol de reemplazar calidad por cantidad, siguiendo la lógica de la sociedad de consumo). Quise hacer una forma artística que no pudiera ser reproducida o expuesta en una galería/museo, y quise hacer una reducción todavía mayor del objeto minimal a una forma bidimensional no necesariamente estética (que no fuera ni pintura ni dibujo): un impreso disponible y reproducible masivamente. Colocarla en una página significaba que podía ser leída conjuntamente con las reproducciones de obras de arte, las reseñas, la crítica, y constituir entonces en sí misma una forma de crítica, desde la revista, de la estructura galerística.

Los números de las revistas aparecen con periodicidad regular; su contenido cambia continuamente reflejando el tiempo presente: las revistas tratan temas de actualidad. Mientras el arte de las galerías se define por su pretensión de intemporalidad, las revistas presuponen una noción de la temporalidad que sólo tiene valor mientras ocurre: cada ejemplar define lo «nuevo» o «actual» según el momento. Aún así, la idea de «noticia», de «novedad», no depende solamente de la institución interna, de la propia revista, sino también de las instituciones que generan el contenido de las noticias y financian su existencia con los anuncios. Para las revistas de arte, son las galerías, con sus definiciones de «arte» y con sus anuncios, quienes sostienen su existencia.

For instance, Cape Coral, a Florida project, advertises eight different models:

A The Sonata	E The Prelude
B The Concerto	F The Serenade
C The Overture	G The Nocturne
D The Ballet	H The Rhapsody

In addition, there is a choice of eight exterior colors:

1 White	6 Bamboo
2 Moonstone Grey	7 Coral Pink
3 Nickel	8 Colonial Red
4 Seaford Green	Moonstone Grey
5 Lawn Green	

As the color series usually varies independently of the model series, a block of eight houses utilizing four models and four colors might have forty-eight times forty-eight or 2,304 possible arrangements.

Each block of houses is a self-contained sequence -- there is no development -- selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:

AABBCDD	ABCDABCD
AABBDDCC	ABDCABDC
AACCBDD	ACBDACBD
AACDDBB	ACDBACDB
AADCCBB	ADCBADCB
AADDDBCC	ADCBADCB
BBAACDD	BADCADCB
BBAADCC	BACDBACD
BBCAADD	BCADBCAD
BBCDDAA	BCDABCDA
BBDAAAC	BDACBDAC
BBDCCAA	BDCABDCA
CCAABDD	CABDCABD
CCAADDB	CADBCADB
CCBDDAA	CBADCBAD
CCBBAAD	CBACBCBA
CCDDAABB	CDACDBAC
CCDDBBAA	CDACDBAC
DDAABCC	DABCDABC
DDAACCB	DABCDABC
DDBBACC	DBACDBAC
DDBBCCAA	DBACDBAC
DDCCAABB	DCABDCAB
DDCCBBA	DCABDCBA

The eight color variables were equally distributed among the house exteriors. The first buyers were more likely to have obtained their first choice in color. Family units had to make a choice based on the available colors which also took account of both husband and wife's likes and dislikes. Adult male and female color likes and dislikes were compared in a survey of the homeowners:

'LIKE'	
Female	Male
Skyway Blue	Skyway Blue
Lawn Green	Colonial Red
Nickle	Patio White
Colonial Red	Yellow Chiffon
Yellow Chiffon	Lawn Green
Patio White	Nickle
Moonstone Grey	Fawn
Fawn	Moonstone Grey
'DISLIKE'	
Female	Male
Patio White	Lawn Green
Fawn	Colonial Red
Colonial Red	Patio White
Moonstone Grey	Moonstone Grey
Yellow Chiffon	Fawn
Lawn Green	Yellow Chiffon
Skyway Blue	Nickle
Nickle	Skyway Blue

Homes for America (extract) 1966 Arts Magazine, December 1966-January 1967

distance extended							
time extended	.	/	/	/	/	/	/
	/	/	/	/	/	/	/
	/	/	/	/	/	/	/
	/	/	/	/	/	/	/
	/	/	/	/	/	/	/
	/	/	/	/	/	/	/
	/	/	/	/	/	/	/

'Extended distance/Extended time' 1969 lithograph

La obra para revista que más se parece a un artículo convencional fue «Homes for America», publicado en Arts Magazine en diciembre del 1966 / enero del 1967. Fue un artículo diseñado a partir de fotografías de casas de suburbios, tomadas durante dos años. Es importante que las fotografías no se vean solas, sino como parte del diseño del artículo hecho por la revista. Son ilustraciones del texto, o viceversa, el texto funciona en relación a las fotografías, modificando así su significado. Las fotografías y el texto son partes separadas de una organización bidimensional y esquemática y del sistema de perspectiva. Las fotografías dialogan con listados y columnas de documentación, y conjuntamente todo ello representa la lógica serial de los desarrollos del hábitat urbano, que es de lo que trata el artículo. Creo que el hecho que «Homes for America» fuera al final solamente un artículo de revista, y no se pretendiera una «obra de arte», fue su distintivo más importante.

Mi «Schema» (1965) funciona o bien como página (se interrumpe cuando la última línea alcanza el final de la hoja de papel) o bien se puede ampliar indefinidamente en forma de libro (publicado por Gerald Ferguson). En el libro, el ángulo del triángulo disminuye gradualmente hacia el infinito; la progresión origina la interrupción en algún punto del interior del libro. Empieza en un punto y es leído. Situar es ordenar los términos, del mismo modo que al leer, la situación del ojo del lector (su punto de mira) cambia continuamente.

Mis «Extended Distance/Extended time» (1969) y «Side Effect/Common Drug» (1969), funcionan como tablas estructuradas de datos que generan una matriz-óptica. Pueden leerse como «efectos espacializados» en el tiempo. En «Side Effect/Common Drug» la secuencia temporal óptico-reflexiva de la lectura genera su contenido. Los puntos siguen una secuencia, la de causa/efecto, más otra de «densidad espacial». Leyendo la tabla en horizontal o en vertical o incluso transversalmente, podemos por ejemplo «ver» los efectos «secundarios» producidos por una droga empleada para corregir efectos secundarios de una droga anterior. La extensión del campo de datos

(durante el tiempo de lectura) continúa hasta que todos los efectos autoreflexivos (los puntos) se interrumpen visualmente.

1 Dan Flavin, «Some Remarks», ARTFORUM, 1967.

2 Dan Flavin, «Some Other Remarks», ARTFORUM, 1967.