

Mis trabajos para páginas de revista: “Una historia del Arte Conceptual”

Dan Graham

V.B.

Traducido del inglés y enviado por José Tomás Giraldo •

Publicado por primera vez en *Dan Graham*, Art Gallery of Western Australia, Perth, 1985, págs. 8-13.

(fragmento)

• Me involucré accidentalmente con el sistema del arte cuando unos
• amigos me sugirieron abrir una galería. En 1964, era la galería Green de Richard Bellamy, el espacio de vanguardia mas importante, donde apenas se comenzaba a mostrar el trabajo de gente como Judd, Morris, y Flavin. Nuestra galería, John Daniels, le dio a Sol LeWitt una exposición individual y se hicieron algunas exposiciones colectivas que incluyeron a todos los artistas ‘protominimalistas’ sin importar si hubiesen mostrado su trabajo en Green o no. También teníamos planes de hacer una exposición individual de Robert Smithson-joven artista Pop para ese entonces. Sin embargo, la galería se vio forzada a cerrar debido a la quiebra al finalizar la primera temporada.

Si hubiésemos continuado por dos años mas, con la ayuda de mas capital, tal vez lo hubiéramos logrado. Sin embargo, la experiencia de manejar una galería fue particularmente valiosa para mi en cuanto me permitió tener muchas conversaciones con Dan Flavin, Donald Judd, Jo Baer, Will Insley, Robert Smithson y otros quienes –a pesar

de no haber podido ofrecer trabajos para exhibiciones temáticas—, apoyaron la galería recomendando otros artistas y acercándose para charlar. Adicionalmente a un conocimiento actualizado e histórico de la teoría del arte, algunos de estos artistas tenían un interés aún mas grande, y que yo compartía, en corrientes intelectuales de ese momento tales como la música serial, la ‘Nueva Novela’ francesa (Robbe-Grillet, Butor, Pinget, etc.) y nuevas teorías científicas.

Era posible conectar las implicaciones filosóficas de estas ideas con el arte que estos artistas ‘proto-minimalistas’ y artistas mas establecidos como Warhol, Johns, Stella, Lichtenstein y Oldenburg o bailarines como Ivonne Rainer y Simone Forti, estaban produciendo.

El otoño después del fracaso de la galería comencé a experimentar con trabajos de arte, que podrían ser leídos como una reacción en contra de la experiencia de la galería, pero también como una respuesta a contradicciones que discerní en los artistas de galería*. Mientras el arte Pop norteamericano de comienzos de los años 60 se refería al circundante mundo de los medios de información cultural como marco de trabajo, el arte Mínimal de mediados a finales de los años 60 parecía estar refiriéndose al cubo interior de la galería como último marco contextual de referencia o apoyo para el trabajo. Esta referencia solo era compositiva; en lugar de una lectura compositiva inherente al trabajo, la galería habría de componer la estructura formal del arte en relación con la estructura arquitectónica del interior de la galería. Que el trabajo se equipápara con el contenedor arquitectónico tendía a literalizarlo; se suponía que tanto el contenedor arquitectónico como el trabajo contenido desde su interior debían ser vistos de manera no-ilusionista, neutral y de hecho objetiva —es decir, como material simplemente. La galería funcionaba a un nivel literal como parte del arte. Durante este periodo, el trabajo de un artista examinó

*En el texto original Graham utiliza *gallery artists*, *gallery art* o *gallery objects* para referirse a los artistas, al arte y a los objetos supeditados al funcionamiento del sistema de las galerías comerciales.



como elementos arquitectónicos específicos y funcionales al interior de la galería prescribieron sentido y determinaron lecturas específicas para el arte definido desde su marco arquitectónico: Las instalaciones con luz fluorescente de Dan Flavin. [...]

Sus disposiciones de tubos de luz en el espacio de una galería dependen para su relevancia, contextualmente, de la función de la galería y del uso arquitectónico de la luz eléctrica socialmente determinado. El uso de la luz eléctrica está relacionado con un momento histórico específico. Flavin ha declarado que su arte no funcionaría más cuando el sistema existente de iluminación eléctrica deje de existir. Siendo una serie estandarizada de unidades reemplazables, que, en palabras de Flavin 'pueden comprarse en cualquier ferretería', sus disposiciones de tubos fluorescentes dentro del marco arquitectónico interior, o exterior adyacente del espacio de exhibición de la galería, solo funcionan en una situación instalada y al término del tiempo de exhibición dejan de funcionar artísticamente.

Quizá malinterpreté las insinuaciones de estos trabajos al sugerir una intención consciente de examinar la relación entre el valor del arte y el problema de la galería en la que este se exhibe. También sentí que la 'solución' que Marcel Duchamp había encontrado para este asunto del 'valor' del arte no era satisfactoria.

En sus *readymades*, Duchamp trajo objetos no considerados arte ubicados por fuera de la galería, hacia adentro de la galería para demostrar dialécticamente que es de hecho la galería la que le da al objeto valor y sentido. En vez de reducir objetos de galería al nivel común del objeto cotidiano, este gesto irónico sencillamente extendió el alcance expositivo del territorio de la galería. Al traer el objeto no-artístico hacia adentro de la galería, Duchamp deseó poner en aparente contradicción la función convencional de la galería de designar algunos objetos como 'arte' y excluir a otros como tal.

En esencia, Duchamp intentó cuestionar la función aristocrática del arte y la de la galería como institución. Debido a que esta pregunta fue presentada solo a un nivel lógico abstracto, su crítica fue en sí, inmediatamente reincorporada al sistema de galería o de museo de arte, convirtiéndose en algo así como en un arte de la 'idea'. Un problema más con el análisis de Duchamp es su manera de resolver la contradicción entre el arte de galería y el arte en relación a su valor

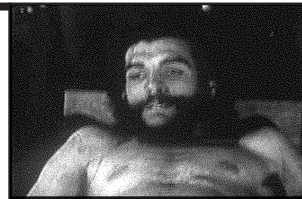
social basado en un concepto histórico; la condición del arte no es vista como social ni como sujeta a cambios sociales externos. En oposición, las piezas de luz fluorescente de Flavin no son solamente idealizaciones filosóficas *a priori*, sino que tienen una relación concreta con aspectos específicos de la disposición arquitectónica de la galería, aspectos estos que producen significado.

Adicionalmente, Duchamp vio el problema del valor y el sentido en el arte como una simple oposición binaria, dentro de la galería o en el mundo exterior. Erró al no vincular esta oposición del arte y el llamado 'no-arte' con fenómenos mas ambiguos como la reproducción del objeto de arte por los medios, que fue abordado por el crítico Walter Benjamin en la década de los años 30 y que fue mas temprano aun un aspecto importante del arte constructivista.

A través de la experiencia de manejar una galería, aprendí que si un trabajo no fue reseñado y reproducido en una revista tendría la dificultad de adquirir el rango de 'arte'. Pareciera que para definirse como poseedor de valor —es decir, como 'arte'— un trabajo solo tendría que ser exhibido en una galería y posteriormente ser reproducido como fotografía en una revista de arte. Posteriormente este registro de la instalación que dejo de existir, acompañado de mas aditamentos de información después del hecho, llegaría a ser la base de su fama, y en gran medida, de su valor económico.

Desde una perspectiva, el objeto de arte puede ser analizado como inseparablemente conectado a la institución de la galería o el museo; pero desde otra puede ser visto como independiente pues pertenece también al marco general cultural del cual la revista hace parte. Las revistas se especializan de una manera semejante a otras divisiones sociales y económicas. Cualquier revista, sin importar que tan generalizada este, se dirige a ciertos mercados o audiencias específicas en un campo definido. Todas las revistas de arte son dirigidas a personas que están involucradas profesionalmente con el mundo de arte de una u otra manera. Además la revista de arte es en si patrocinada por anuncios publicitarios que con una o dos excepciones provienen de

y el llamado 'no-arte'



galerías de arte que están inaugurando exposiciones. Esto implica que de alguna manera los anunciadores tienen que ser tratados con cuidado pues sus muestras tienen que ser reseñadas y así registradas en la revista. De esta manera, a estos trabajos y exposiciones se les garantiza cierto valor y pueden ser vendidos en el mercado como 'arte'. El hecho de que las ventas se realicen produce dinero suficiente para que la galería adquiera más anuncios en la revista de arte y así se sostenga el sistema del arte en general.

Las revistas de arte en últimas dependen de las galerías de arte para su sostenimiento económico, así como el trabajo exhibido depende de la reproducción fotográfica para su valor en los medios. Las revistas determinan un lugar o funcionan como marco de referencia tanto adentro como afuera. Las revistas se especializan en un 'campo' —por ejemplo, el 'mundo' especializado del arte y de los artistas, denominado el mundo del 'arte'. *Sports Illustrated* se dirige a aquellos interesados en los deportes, y *American Legion* se dirige a los miembros de la Legión Americana. Las revistas de arte se dirigen a artistas, galeristas, coleccionistas, conocedores y escritores que tienen un interés profesional en el arte. Y la revista de arte es en sí mantenida por anuncios publicitarios.