

HACIA UNA REDEFINICIÓN DE LA NADA, O POR QUÉ LA INMATERIALIDAD SOLO PUEDE SER UN CONCEPTO INTELIGIBLE

Javier Rodríguez Casado*
Universidad Complutense de Madrid
javrod09@ucm.es

RESUMEN

Este texto toma como punto de partida la noción de inmaterialidad derivada de los intentos de definición de ciertas prácticas artísticas para evidenciar los problemas implícitos en su empleo como parte de la terminología asumida y contribuir así a la construcción de una base conceptual sólida que facilite nuevas aproximaciones a aquellos trabajos aún hoy definidos como inmatereales, con las implicaciones que esto comporta.

PALABRAS CLAVE: desmaterialización, intangible, arte conceptual, percepción.

ABSTRACT

«Redefining nothingness or because immateriality can only be an intelligible notion». This text begins with the notion of immateriality derived from attempted definitions of specific artistic expressions to demonstrate the problems involved in using it as a part of an adopted terminology and therefore to contribute towards building a solid conceptual base that enables a new insight into works that are still defined today as immaterial, with the implications that this entails.

KEY WORDS: dematerialization, intangible, conceptual art, perception.

We still do not know how much less «nothing» can be.
Lucy R. LIPPARD y John CHANDLER, 1968.

Situando el punto de arranque en la observación de propuestas artísticas llevadas a cabo fuera de los cauces de visibilidad convencionales, conviene preguntarse hasta qué punto una información no oficial acerca de un hecho no registrado salvo por la memoria podría transmitirse de forma más o menos fidedigna y coherente a través de esta, y cómo en algún momento de esa transmisión podría perderse la correspondencia con el hecho originario o, más radicalmente, la existencia de dicha información por efecto del olvido. De forma resumida, en el primero de los casos, la





alteración del recuerdo de lo acontecido por falta de conexión con el evento originario generaría un acontecimiento completamente diferente a pesar de no haber tenido lugar siquiera. De manera presumible, la ruptura narrativa de la información por intercalación de partes vacías de datos conduciría, en cierto modo, al terreno de lo mítico¹, donde esos saltos de continuidad serían completados por el receptor a base de fe en un hecho del que no conoce exactamente cómo ocurrió, pero respecto al cual, en términos generales, sí confía que tuvo lugar. En cuanto al segundo caso, la desaparición de la información a causa del olvido, cabría interrogarse acerca de la factibilidad de un arte que prescindiera del componente físico sin caer en la autonegación. Sin embargo, al acudir a las fuentes conceptuales para dar respuesta a este último interrogante —se hace por una cuestión de proximidad con lo hasta ahora enunciado—, puede comprobarse que no es posible señalar un solo ejemplo que cumpla con esta condición.

Por su propia definición, cabría esperar de un arte no objetual la carencia de una materialidad sensible, pero confiar en tal aspiración supondría simplificar la cuestión de manera un tanto ingenua, pues la inmaterialidad como fin efectivo entraña más complejidad de la aparente. Para empezar, en ningún momento desde el llamado arte conceptual se planteó como objetivo último la absoluta desaparición del rastro objetual. Si se hizo, acaso fuera de forma circunstancial al servicio de propuestas específicas, en cuyo caso tampoco constituía un fin en sí mismo. No es ahí, por tanto, donde se debe buscar el principal logro del arte conceptual —tampoco puede asegurarse que sea en el conceptual donde haya que buscar la inmaterialidad—, ya que existían otras motivaciones que es preciso no desarrollar para no perder el foco de atención sobre el tema que ahora interesa: tratar de vislumbrar si es verdaderamente posible eludir la materialidad en el proceso de gestación de la obra de arte.

Cuando en febrero de 1968 Lucy R. Lippard y John Chandler (1) dieron a conocer el artículo «La desmaterialización del arte», y en especial a partir de que Lippard publicase, un lustro más tarde, el celeberrimo *Seis años* (2), se sentaron sin quererlo las bases de lo que llegaría a ser un uso normativo de la etiqueta «inmaterial» para referirse a aquellas manifestaciones artísticas en las cuales la idea primaba sobre el objeto físico, relegándolo así al ámbito de lo incidental. En realidad, a partir de que esto sucede (y a partir de que el conceptual adquiere legitimidad dentro de la tradición occidental), todo en el arte pasa a formar parte de ese espectro. Con la progresiva inclusión de las nuevas tecnologías en la producción artística, el término no hizo sino afianzarse a tenor de una sencilla lógica por la cual lo virtual quedaba asociado a lo no material por tener lugar en un plano eminentemente intangible, aunque no por ello carente de fisicidad. Al confundir desmaterialización con inmaterialidad se perpetuó un equívoco que, en su actual uso extendido, abarca una

^{*} Candidato al doctorado en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

¹ Se habla del mito como figura de autoridad previa al testimonio escrito como forma de transmisión del conocimiento. A los mitos les precedía un «oí un decir» (*akoé*) empleado para garantizar la autenticidad de aquello que a continuación se relataba, aun cuando ya no era posible comprobación alguna del origen o veracidad de ese relato. A este respecto, consúltese (10).



variedad de taxonomías artísticas que van desde el conceptual hasta las prácticas digitales, pasando por las sonoras y efímeras —entre las cuales se podrían situar también las acciones—. Esta confusión se produjo, pues, por una ambigüedad semántica que, por su amplitud, dificulta enormemente la identificación de propuestas de un tipo de arte como este, si tal cosa existe. En ninguno de los casos mencionados puede hablarse de inmaterialidad en un sentido estricto o literal, pues no es difícil advertir que cualquiera de sus manifestaciones² se sustenta sobre un soporte físico —un disco duro o tarjeta de memoria, un servidor, un cdé, un cuerpo, una planta, una bombilla o un bloque de hielo—, por efímeras o virtuales que estas sean³. Y es de esperar que esta observación sea igualmente aplicable a una documentación efectuada exclusivamente por procesos fisiológicos —mentales—, que, por su propia naturaleza, se relacionan muy de cerca con la noción de efimeridad. Se trata, por tanto, de un problema terminológico de importancia suficiente como para considerar su replanteamiento a efectos de uso.

No existe aquí intención alguna de ajustar cuentas o señalar culpables. Desde el principio queda claro que Lippard no perseguía hacer una clasificación historicista de orden académico; a todos los efectos, su aceptación como canon vino después. Prueba de ello es que este texto está escrito en un momento en el que los mecanismos conceptuales están plenamente integrados en los ámbitos académicos y sistémicos, con la realidad del *statement* o declaración de artista como requisito administrativo común. Tampoco se trata de negar la tradición objetual sobre la que se sustentan las historias del arte y las sociedades, sino de contemplar nuevas posibilidades de ampliación del campo artístico: si, en efecto, fuera posible generar un arte que escapase de lo material, ello acarrearía una serie de implicaciones que, tal y como está configurado el sistema de transmisión y conservación del arte, exigiría repensar las principales convenciones relativas, por ejemplo, a su exhibición, conservación y recepción por parte de una determinada audiencia. Igualmente, en ningún caso se pretende promover de forma gratuita una modificación léxica fundada en un parecer subjetivo y oportunista, sino más bien intentar estrechar el cerco sobre un aspecto que es necesario afinar para facilitar posteriores acercamientos —académicos— a la materia. Nadie ignora a estas alturas que la novedad generalmente propicia la resignificación o la adopción de términos inexactos o que, con el paso del tiempo, pueden acabar perdiendo su eficacia. Esto es algo que indudablemente ocurrió con el problema que aquí se enuncia, pues parece ser que la cima que se proclama haber coronado ni siquiera puede alcanzarse. De ser así, la conclusión es sencilla: no puede darse ninguna manifestación totalmente desmaterializada porque la inmaterialidad no existe más que como idea.

² El que algo se manifieste ya implica que se haga patente, que se descubra.

³ Esta misma idea queda recogida en el texto de Domenico Quaranta en el número que *Artecontexto* dedica a la cultura inmaterial. Véase (3), pp. 34-41.

Planteándolo de esta manera, ¿sería acaso viable un arte fundamentado en lo no sensible? ¿Se podría, en tal supuesto, hablar de experiencia?⁴. Básicamente, lo sensible es la puerta a través de la cual se entra en contacto con el mundo y se participa de él; no podría ser de otro modo. Aun cuando se han llegado a conocer cosas del mundo a través de herramientas ajenas al cuerpo de tal precisión que las hacen *visibles* —microscopios, telescopios, radios, etcétera—, la experiencia de estas cosas continúa siendo sensible. La única diferencia es que se ha hallado un mecanismo para sensibilizar aquello que, por lo limitado de nuestra naturaleza, no se podía percibir directamente. Por lo tanto, nada que no sea explícitamente sensible o susceptible de ser sensibilizado por algún medio que supla nuestra finitud sensorial tendrá sentido para el ser humano más que como un ejercicio de la intuición.

Retomando la cuestión terminológica, de las diferentes maneras que emplea Lippard en su archivo para referirse a las aspiraciones por alcanzar un arte no objetual —que no inmaterial—, es «arte de la idea», posiblemente derivado del *Art as Idea as Idea* enunciado por Joseph Kosuth, la que de repente se presenta como una forma más precisa para identificar este tipo de manifestaciones. Pero cabe preguntarse si es posible un arte que no pueda ser pensado o conceptualizado —interpretado—, incluso cuando se produce inspirado por una pulsión. Además, como apunta Robert C. Morgan (5) al inicio de su recopilación de ensayos:

La afirmación de que el arte trata de las ideas resulta tan problemática como engañosa. Problemática en el sentido de que plantea la recepción del arte como una cuestión filosófica [...]. Engañosa porque la noción de «las ideas» es demasiado genérica, demasiado vaga y, sin un contexto adecuado, carece de significado⁵.

Otro de los términos que aparecen en el texto de Lippard es «no arte», que sirvió en su momento para enfrentarse a estas propuestas tan esquivas en sus inicios por hacer indistinguible el arte de la vida. Sin embargo, hoy está perfectamente asumido que son parte del *establishment*. Faltaría admitir la ficción de su cualidad inmaterial.

Diferentes aproximaciones han definido este tipo de propuestas como «arte no visual» por oposición a esa otra gran categoría, también imprecisa, de lo visual en un sentido contemplativo, establecida con la pretensión de englobar aquellas experiencias perceptivas que implican principalmente a la facultad de ver. Justamente por ser el opuesto de algo tan amplio, pero a la vez tan exclusivo, pues desde hace tiempo está claro que el arte ha dejado de ser solo visual, resulta un término igual de confuso e insuficiente que expresado de forma afirmativa: tan solo se niega una característica, dando cabida de este modo a otras posibilidades combinatorias, como por ejemplo no-visual-pero-sí-tangible, por lo que sigue sin ser suficiente para dar una respuesta que arroje luz directa sobre la cuestión de la inmaterialidad. Sirvan

⁴ Teniendo en cuenta que, por ejemplo, para Aristóteles (4) la experiencia se compone de sensación y memoria (*aísthesis* y *mnéme*). Véase (4), p. 437 (100a, 5).

⁵ Véase (5), p. 9.



como ejemplos muchos de los trabajos recogidos en proyectos expositivos en torno a lo invisible desarrollados en los últimos años: las pinturas energéticas de Bruno Jakob, los dibujos a tinta mágica de Gianni Motti o el plinto maldito de Tom Friedman, por mencionar algunos. No obstante, existen esfuerzos recientes por aunar bajo esta etiqueta propuestas artísticas a caballo entre el mundo de los objetos y el de las ideas, como la del neoyorkino Museum of Non-Visible Art (MONA) (6). Si al principio los intentos se centraron en desmentir la existencia de fronteras entre el arte y la vida, posteriormente ese empeño se trasladó hacia el cuestionamiento del concepto de realidad misma, como es el caso de esta iniciativa. El MONA, como institución aglutinadora de lo no visible, no posee una sede geográfica sino virtual, cortesía, por cierto, de la visibilísima agencia Saatchi & Saatchi. Pero, todo sea dicho, llamarlo museo es eufemístico, pues la lógica imperante que subyace de la propuesta es puramente comercial. No hay más que leer sus «Reglas para la creación de lo no visible», en las que se establece que el arte resultante debe ser un producto evaluable económicamente y bello en esencia⁶. El proyecto del MONA surgió de la unión de los esfuerzos del colectivo Praxis, el director artístico del PS122, Vallejo Gantner, y la polifacética estrella mediática James Franco. Comenzó a promocionarse en 2011 a través de una web de microfinanciación donde consiguieron pingües beneficios⁷ derivados de la venta de descripciones de obras de arte que se *materializaban* en la imaginación de su lector. Más que para poner énfasis en los aspectos especulativos que en las últimas décadas han acompañado al objeto artístico, que darían para otros desarrollos mucho más extensos que se escapan de lo que aquí estamos tratando, interesa traer este caso como muestra de que lo no visual no implica forzosamente la ausencia de otros aspectos —matéricos, tangibles— en la vivencia de lo artístico.

Tal vez el último recurso se encuentre en la consideración de lo intangible, si se pasa por alto la posibilidad de que algo pueda ser visible, pero no tangible por mandato institucional: el consabido «no tocar» que acompaña en todo momento al objeto exhibido. Sea como fuere, nótese que en ninguno de los casos anteriores ha sido posible zafarse por completo del componente físico, ya que, una vez quede demostrado que la inmaterialidad es un imposible, no habrá inconveniente en reconocer que el que algo sea intangible o invisible no impide que pueda ser físico. Por ejemplo, cuando Luis Camnitzer transforma a su lector en palabras mediante el juego de lenguaje *This is a mirror. You are a written sentence*, poca importancia tiene la materialidad del soporte donde se inscribe el texto: un papel que es un espejo y un individuo que deviene palabra regresando así al origen —«al principio fue la palabra»—: a través de una imposibilidad física se produce lo inteligible.

Atendiendo a lo escrito, Lippard habla de la desmaterialización como un proceso del que, por otro lado, en ningún momento se infiere terminación alguna. El problema, como se viene diciendo, se produce al interpretar «inmaterial» o «des-

⁶ Véase (7).

⁷ Exactamente 16.197 dólares estadounidenses, de los 5.000 establecidos como meta, aportados por 164 personas entre el 9 de junio y el 31 de agosto de ese año.





materializado» como consecuencia efectiva de dicho proceso. Así lo pone de manifiesto el colectivo Art & Language cuando se refiere a este mismo asunto: «El que un arte sea directamente material y otro produzca una entidad material solo como un producto derivado de la necesidad de dejar registrada la idea no significa que este último esté conectado al primero por ningún proceso de desmaterialización»⁸. Aquí se hace referencia, por tanto, a terrenos tocantes situados entre la física y la metafísica, donde lo que ocurre en los primeros es demostrable empíricamente, mientras que aquello que tiene lugar en los segundos solo puede ser razonado a través de la lógica.

¿De dónde se deduce, por tanto, que la inmaterialidad es un imposible? En primer lugar, habría que identificar lo que la haría posible. Contextualizando en el terreno que interesa, el principal requisito es que la propuesta artística en cuestión no haya sido materializada, esto es, resuelta por ningún medio físico o material, independientemente de que este sea o no percedero; de esta manera, se descarta todo objeto *stricto sensu*. Tampoco existirá registro documental alguno, sea escrito, fotográfico o audiovisual, y con independencia de si su soporte es virtual o no. Conviene recordar que la materialidad viene también dada por el soporte, que es lo que retiene temporalmente a lo efímero en el plano físico. Por medio del registro es como han pervivido muchos de los trabajos que en su momento fueron concebidos como acontecimientos únicos o imperceptibles. Sin embargo, existe en el documento algo perverso que fue lo que facilitó la institucionalización de estas propuestas mediante su distribución comercial. Si inicialmente estas pretendían, entre otras cosas, evadir un sistema especulativo que nutría a las corporaciones que obtenían beneficios de la guerra de Vietnam, la domesticación de la fotografía y el vídeo posibilitó su reentrada en el mercado del arte, al mismo tiempo que, como contraprestación, las legitimaba. Precisamente, gracias a la documentación, por un lado, se tiene conocimiento de estos trabajos y por otro, a causa de ello, no es posible hablar de desmaterialización en un sentido estricto. No obstante, esto da pie a nuevas consideraciones a propósito del registro en relación con la inmaterialidad pues, una vez que se ha excluido tanto al objeto como a su documento, ¿qué queda para la transmisión del hecho artístico? Tal vez la oralidad, con todo lo que ello implica: el regreso a un estado prehistórico y pretextual si se tiene en cuenta que el comienzo de la historia con mayúscula se fecha a partir de la primera evidencia escrita conocida. En ese aquí y ahora de la palabra hablada es donde se actualizaría la experiencia, donde cobraría forma momentáneamente para luego volver a su estado natural incorpóreo a la espera de ser traída de vuelta nuevamente por medio del recuerdo. Sin embargo, al hablar de ‘cobrar forma’ ya se está generando una incompatibilidad epistemológica con la propia noción de inmaterialidad. Efectivamente, las palabras habladas son intangibles, pero está claro que también pertenecen al orden de lo sensible: pueden ser percibidas. Por lo tanto, es evidente que existe un soporte que permite oír las a pesar de que no sea posible apreciarlas por medio de otros sentidos. A este respecto, conviene prestar atención a las características que

⁸ Véase (2), p. 83.

señala el discurso científico para definir lo material. Dicho de manera elemental, material es aquello que tiene materia. La física sostiene que esta se caracteriza principalmente por ocupar un lugar en el espacio, ser medible y susceptible de poder transformarse. Por extensión, esto es aplicable a «cualquier campo, entidad, o discontinuidad traducible a fenómeno perceptible que se propaga a través del espacio-tiempo a una velocidad igual o inferior a la de la luz y a la que se pueda asociar energía. Así, todas las formas de materia tienen asociadas una cierta energía pero solo algunas formas de materia tienen masa». Esta última frase es la que da la clave para identificar esa ficción de la inmaterialidad a la que se aludía inicialmente. En relación con esta, resulta oportuno recuperar una parte del comunicado con el que Art & Language rebatió el argumento titular del texto de Lippard y Chandler:

La materia es una forma especializada de energía; la energía radiante es la única forma en que puede existir la energía en ausencia de la materia. Así pues, cuando tiene lugar la desmaterialización, eso significa, en lo que a fenómenos físicos se refiere, la conversión (utilizo este término con cautela) de un estado matérico a un estado de energía radiante; de ello se deriva que la energía ni se crea ni se destruye. Pero, además, si habláramos de una forma de arte que empleara energía irradiada, estaríamos abocados a la contradicción de hablar de una forma sin forma y podemos imaginar las acrobacias verbales que podrían tener lugar cuando la romántica metáfora se aplicara a cuestiones relativas a las formas-sin forma (no materiales) y a las formas materiales⁹.

Apreciaciones que eran compartidas por otros artistas, como Mel Bochner (8) en el caso siguiente:

¿Qué puede significar «desmaterialización» en el contexto de las artes visuales? Considero que el término contiene una contradicción esencial que lo invalida como idea. [...] Si se eliminan todas las cualidades, lo que queda es des(no)-materialización(componentes). [...] ¿puede derivarse de esto un segundo nivel, un arte completamente no ontológico? Mi desacuerdo con la desmaterialización va más allá de una disputa terminológica. No hay arte que carezca de carga física. Negarlo es descender al nivel de la ironía. Las palabras facilitan la comprensión, pero ésta en particular solamente perpetúa viejas confusiones¹⁰.

En la actualidad, uno de los artistas que destacan por realizar aportes significativos en sintonía con estos razonamientos es Tino Sehgal. Su trabajo, tan celebrado como discutido allí donde se muestra, toma como base la inevitable materialidad de cualquier gesto acometido. Paradójicamente, en no pocas ocasiones se lo tilda de «inmaterial», cuando lo que acontece en cada *mise-en-scène* es de una rotundidad física imposible de ignorar. En sus piezas se pone en juego lo que Sehgal describe como un proceso de producción consistente en la transformación de acciones que

⁹ Véase (2), pp. 82-83.

¹⁰ Véase (8).



desaparecen en cuanto son ejecutadas sin generar ninguna clase de residuo tangible; es decir, que terminan *desproduciéndose*¹¹. La noción de *desproducción* aparece, por tanto, como una nueva opción a considerar como alternativa a la de inmaterialidad, pues se presenta no en oposición a la física o al sentido de producción capitalista, sino como un resultado de las mismas. En cuanto tal, no niega la existencia de un producto ni pretende ocultar su participación en los modos de hacer imperantes, sino que se sirve de estas realidades para delimitar un terreno de juego en el que el diálogo y la reflexión son lo único que queda después de la acción y la experiencia directa.

Si, pese a todo, se persiste en contemplar la posibilidad de un arte no físico, quizá se pueda admitir excepcionalmente como válido en la transmisión de estas propuestas «desmaterializadas» algún tipo de testimonio oral o escrito en forma de enunciado que, sin ser estrictamente documentación, al menos abra la puerta a la experiencia o la reconstrucción mental de las mismas —algo perfectamente compatible con los postulados del MONA. Así, aun permitiendo una mínima fisicidad, estas manifestaciones todavía conservarían una cualidad mayoritariamente intangible por tratarse de caminos cuya única función es la de conducir al receptor al hecho artístico *sin mediación* y sin descomponerlo descriptivamente en sus partes, como suele hacer la documentación. En este sentido, al hacer referencia a enunciados como *All the things I know, but of which I am not at the moment thinking — 1:36 PM; 15 June, 1969*, la experiencia y el testimonio se funden en una sola cosa. Es más, todo testimonio se queda corto. Lo que en este ejemplo tiene lugar desde el punto de vista del receptor o intérprete es un intento de reconstrucción mental de lo que podía ser todo el conocimiento que su autor, Robert Barry, llevaba acumulado hasta la fecha y hora señaladas. No obstante, no sería tanto una reconstrucción exhaustiva como un acercamiento empático, una intuición del alcance de una mente o de una circunstancia que no es la propia, pero a la cual es posible tener cierto acceso a través de una frase escrita.

A tenor de esto, podría pensarse que una experiencia mediada del arte no constituye en sí misma documentación si se considera como testimonio el texto enunciativo, el cual no conforma propiamente la obra de arte sino que sirve como vehículo para llegar a ella. De esto se deduce, por tanto, que el hecho artístico no está contenido en el texto, sino que tiene lugar en un plano diferente: el mental. Sin embargo, decir testimonio equivale irremediablemente a hablar de documentación, ya que el propio término implica la existencia de un registro, si bien lo que distingue al testimonio de la documentación es que el primero sería un registro indirecto

¹¹ «The mode of production that takes place in my work is what one could call the transformation of actions. If one does a movement or sings or speaks, then one is obviously producing something. But immediately as a note ends or the movement stops, it is gone; it deproduces itself. In the prevalent mode of production (which most other visual artworks adhere to and thus promote) —which is the transformation of material— deproduction is something that at best takes place after the product has been used, not as something inherent in it but as something external to it. So even the deproduction of a material thing needs again more labor and resources to be invested in it.» En (9), pp. 218-219.





—por ejemplo, un relato *a posteriori* de un acontecimiento que se presenció— y el segundo uno directo —como una fotografía o grabación efectuada en el momento en que el acontecimiento se produjo—. Al final, da exactamente lo mismo que las palabras estén pintadas sobre un lienzo que adheridas con vinilo sobre una pared, que mecanografiadas en papel o en cualquier otro soporte. Esta consideración es extensible a la palabra hablada entendida como documento o testimonio transitorio, pues llegados a este punto es imperdonable obviar los argumentos esgrimidos hasta ahora para desenmascarar el espejismo de la inmaterialidad. Al igual que Husserl advirtió que lo corporal no puede abstraerse en ningún caso del proceso de constitución del mundo propio¹² y Lledó que las palabras «no [son] solo palabras sino que [encarnan] en los hombres que las viven»¹³, Deleuze (11), en la decimotercera serie de su *Lógica del sentido*, afirma que «toda palabra es física, afecta directamente al cuerpo». Es indiferente, entonces, que la puerta a la inteligibilidad del hecho artístico la abra una frase o una combinación de texto e imagen, como ocurre en la serie de Hans-Peter Feldmann de 2004, *Car radios when good music is playing*: lo que en principio parece que será una simple contemplación de fotografías en blanco y negro y en color se convierte en un acontecimiento privado, pues la idea de buena música no es la misma para todos, ni todos evocaremos los mismos sonidos, ni siquiera los mismos fragmentos; pero todos tendremos en común por un instante el disfrute momentáneo de algo así como escuchar *buena música*.

En cualquier caso, mantenerse en esa dialéctica entre testimonio y documento, del todo recursiva, no es más que una forma de resistirse a aceptar algo que Frederick Barthelme afirmó a propósito de su trabajo en 1970:

En lugar de presentar información para que se perciba, gran parte de mi obra reciente sitúa el proceso de presentación-percepción en el individuo. Pero para que se pueda decir que hago arte o cualquier otra cosa, se requiere algún tipo de presentación. Puesto que toda presentación contiene información, cada una de estas presentaciones la contiene. Pero es un tipo de información que rechaza el papel central del objeto o del sustituto del objeto. [...] Por tanto, no es un tipo de información que acepte con éxito un estudio serio. El «arte» o el «significado» de la obra no proviene directamente de la información representada, sino que se ha de inferir individualmente por parte de los miembros del público¹⁴.

Con todo, es necesario aclarar que lo expuesto no debería entenderse como un argumento a favor de una concepción internista de la mente o del recuerdo, ya que, por mucho que inicialmente la recreación del hecho artístico se produzca de manera centrada —esto es, individualizada o desde dentro de uno mismo—, las

¹² «El yo nunca es incorpóreo [...] se encuentra, en todos los grados de la autoobservación, ‘apareado’ a elementos psicofísicos [dolores de cabeza, enfermedades (incluidas las mentales), nervios...]». En (10), p. 133 (el corchete es mío).

¹³ Véase (12), p. 144. En la frase literal, los verbos entre corchetes están en tercera persona del plural del presente de subjuntivo.

¹⁴ Véase (2), pp. 213-215.

sensaciones que tienen lugar en el receptor son comunicables, transmisibles intersubjetivamente, lo que da cabida a esas posibilidades de transformación referidas al inicio del texto, que pueden poner en riesgo la integridad del acontecimiento originario. Es precisamente aquí donde reside la potencial riqueza de las propuestas afines a estos mecanismos, y es en la intersubjetividad donde estriba otro de los argumentos para justificar la inexistencia de la inmaterialidad más allá del concepto que la define. Para desarrollarlo, es preciso repasar algunas de las aproximaciones teóricas que han estudiado profusamente la percepción y los fenómenos mentales.

Anteriormente se hacía alusión a la manera en que pueden suplirse las limitaciones de los sentidos mediante prolongaciones protésicas de los mismos para facilitar la percepción de las cosas que nos rodean —gafas, prismáticos, audífonos, etcétera. De alguna forma, es inevitable, e incluso obligatorio, referirse desde aquí a las teorías cuestionadoras del estatuto de la imagen, cuyas conclusiones apuntan, en resumidas cuentas, a que el contenido de las imágenes no es propiamente lo real sino una representación de lo real, por lo que las nociones de objetividad y de realidad se vuelven inconsistentes. Del mismo modo, existen argumentos para extrapolar dichas conclusiones a la propia naturaleza de la percepción aduciendo que aquello que se hace visible o consciente a través de nuestras facultades sensoriales no es una percepción directa de lo real sino una información hecha legible por el cerebro: mediante un mecanismo similar al que se produce en la captura de la imagen fotográfica, la imagen lumínica proyectada sobre la retina es transformada en impulsos eléctricos que llegan al cerebro a través del nervio óptico. Una vez allí, la información de estos impulsos es recodificada en la imagen que finalmente *vemos*. En el caso del oído ocurre algo similar: las ondas sonoras transportadas por el aire atraviesan los oídos externo y medio hasta llegar al oído interno, donde son transformadas en impulsos eléctricos que llegan al cerebro, que los interpreta y recodifica. El tacto también opera en función de impulsos eléctricos registrados a través de la presión, la temperatura o el dolor, que son traducidos y hechos conscientes por el cerebro. Por su parte, el sentido del gusto responde transformando, mediante los receptores gustativos, estímulos químicos en impulsos eléctricos que posteriormente el cerebro procesará cuando lleguen a él. Y en el sentido del olfato, los olores captados por las mucosidades son detectados por las neuronas receptoras del olfato, encargadas de transmitir la información a los bulbos olfatorios, los cuales, a su vez, la conducen al sistema límbico y al hipotálamo hasta que finalmente llegan a la corteza cerebral, donde se vuelven conscientes.

No es difícil deducir, entonces, que toda la información que llega hasta nosotros de manera consciente depende en gran parte del funcionamiento de nuestras facultades fisiológicas para percibir, con lo que siempre vamos a tener una experiencia mediada del mundo. En todos los procesos descritos, el cerebro actúa como un transductor recodificando la información recibida y haciéndola inteligible; en definitiva, ofreciendo una forma de presentación adecuada a cada tipo de estímulo. Tener en consideración los diferentes tipos de recepción sensorial y los mecanismos por los que esta se hace efectiva es un aspecto de especial importancia, en primer lugar, porque ayudará a comprender que los procesos mentales que ocurren en nosotros cuando vemos, oímos, recordamos, etcétera, no son el «ver», el «oír» o





el «recordar»¹⁵, y en segundo lugar porque, de lo contrario, podría incurrirse en el error de considerar, al hacer referencia a las imágenes mentales que producimos a partir de nuestras vivencias, que estas son equiparables a una imagen fotográfica. De hacerlo, se caería en una confusión terminológica del mismo nivel que la que encabeza las razones de ser de este desarrollo; una confusión ocasionada por aquello que Wittgenstein identificó como «juegos de lenguaje» derivados de los múltiples usos posibles del término en cuestión. Lo que sucede con las imágenes mentales es que estas pueden ser también olfativas o sonoras¹⁶, como ocurre en el ejemplo de aquellas radios congeladas en el preciso momento en que se encontraban emitiendo *buena música*. Esto, sin embargo, no significa que los recuerdos sean propiamente olores, sonidos o imágenes, sino más bien sensaciones fruto de la actividad nerviosa producida en el cerebro. Como apunta Walter Benjamin (15) en «Una imagen de Proust», se guardan recuerdos en el olfato, no olores en los recuerdos¹⁷.

Por lo tanto, la permisión de cualquier mínimo testimonio acabaría con todas las aspiraciones por alcanzar un estado inmaterial. La última posibilidad para la inmaterialidad quizá se diera en el caso de que se cortase con todo tipo de transmisión, provocando que el hecho artístico permaneciera para siempre en la mente de quien lo ideó, con la consecuencia de que nunca se podría tener constancia de su existencia. Esto significaría presuponer que las ideas carecen de materia a pesar de encontrarse retenidas en la corporeidad del cerebro y de sus impulsos; o, como mucho, que las ideas son lo más cercano que puede llegarse a estar de la inmaterialidad, la cual, tras todo lo expuesto, queda cada vez más próxima a no poder identificarse más que con una idea¹⁸. Sea como fuere, uno de los aspectos a los que aquí se alude se refiere a las opciones de transmisión de un hipotético hecho artístico inmaterial, con lo que impedir toda posibilidad de intersubjetividad implicaría alejarse por completo de este objetivo.

Al igual que el cerebro traduce la información codificada que le llega, de forma que resulte inteligible, nosotros, por nuestra parte, también empleamos mecanismos de traducción y codificación para extraer esa información almacenada en aquel lugar común llamado mente. En general, la manera más directa de presentarla y transmitirla es el empleo del lenguaje, ya sea en su vertiente hablada, escrita o gestual, en el caso de los lenguajes de signos —siendo las dos últimas formas visuales de comunicación. Cuando esta transmisión es efectuada en el marco de unos códigos artísticos, es esperable que exista una base común a partir de la cual interpretar la información que se nos presenta. A propósito de la implicación de reducir el arte al lenguaje, Lippard y Chandler puntualizan que «cuando las obras de arte, como

¹⁵ Esta frase está entresacada de un texto de Salvador Rubio Marco. La original dice: «los procesos mentales que ocurren en mí cuando recuerdo no son el 'recordar'. Véase (13), p. 39.

¹⁶ Véase (14), pp. 103-109.

¹⁷ Véase (15).

¹⁸ Y, como tal, sujeta a las mismas leyes que rigen el mundo material. Haciendo referencia a otra declaración de Bochner, «ningún pensamiento puede existir sin un soporte» [«no thought can exist without a sustaining support»]. Véase (8).

las palabras, son signos que transmiten ideas, no son cosas en cuanto tales, sino símbolos que representan las cosas»¹⁹. Sin embargo, hay un aspecto importante que no se tiene en cuenta en esta afirmación, y es que las obras de arte no poseen solamente una cualidad representativa o simbólica²⁰: efectivamente, tanto las palabras como los objetos artísticos son capaces de evocar y representar cosas que no están presentes, pero esto únicamente es posible sobre la base de lo físico y lo sensible. En cualquier caso, y con independencia de que el hecho artístico se materialice, bien en un discurso oral, bien en cualquier otro objeto tangible, el denominador común de estas formas de presentación es el manejo de unos códigos compartidos, el empleo consciente de una *techne*²¹ que da pie a la generación de imágenes mentales y a su intercambio intersubjetivo. Por ejemplo, cuando Proust describe en *En busca del tiempo perdido* la experiencia epifánica que le sobrevino en su conocido episodio con la magdalena, está precisamente haciendo uso de esa *techne* para plasmar las sensaciones físicas —de nuevo la fisicidad de las palabras— que se desencadenaron en él en aquel momento. De acuerdo con Salvador Rubio Marco,

Proust hace intervenir la creación literaria «conscientemente», lo que inaugura un uso de «recuerdo» que otorga una singular competencia al lector en tanto que lector. No existe, pues, en Proust la voluntad de mostrar la sensación como la garantía de un retorno *objetivo* del pasado, [...] sino la plena consciencia de la elaboración literaria, de la técnica (τέχνη), el término griego antiguo que más se acerca a nuestro moderno término «arte») que sirve de articulación y argamasa, y que se encuentra a la base de todo el proceso de descripción, incluido el intento de describir el propio mecanismo de revivir el pasado mediante la sensación que dispara el recuerdo²².

En todos los ejemplos mencionados con anterioridad, como en cualquier manifestación artística, la reconstrucción mental del hecho artístico dependerá de que los lectores tengan en común la posesión de la facultad de interpretar sus códigos en términos similares, lo cual, en gran parte, posibilita el intercambio intersubjetivo²³. Por otro lado, tanto a nivel de interpretación o recreación mental, como de idea, como en lo que respecta a la fisicidad, tanto Wittgenstein²⁴ (16) como Goodman como el propio Sol LeWitt²⁵ demuestran que no existe una forma más subjetiva que otra de presentar una realidad. Llegados a la conclusión de que todo en nuestra

¹⁹ Véase (1), pp. 46-50.

²⁰ Por mucho que estas consistan en meras descripciones textuales de algo, como sucedía con las piezas ofrecidas por el MONA como contraprestación al apoyo económico recibido.

²¹ Artificio «mediador» entre la *phýsis* ajena y la otra *phýsis*, la naturaleza humana». Véase (12), p. 47.

²² Véase (13), pp. 95-96.

²³ Véase (10), p. 130.

²⁴ Véase (16), §650.

²⁵ «Dado que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede usar cualquier forma, desde una combinación de palabras (hablada o escrita) hasta la realidad física», decimoquinta frase sobre arte conceptual. En (17), pp. 11-3.

experiencia es mediado y finito, de nada sirve entrar en valoraciones sobre el grado de objetividad presente en una manifestación artística cualquiera, pues en todas ellas será identificable la *techne* empleada para hacer legible su idea motora.

Desde el momento en que se efectúa el desplazamiento de lo artístico a un lugar donde ya no importa cómo se produzca, la dicotomía material-inmaterial deja de tener sentido. Asumido, por tanto, que lo físico es condición *sine qua non* para la gestación de todo trabajo artístico, el concepto «inmaterial» debería quedar, entonces, descartado. Ahora bien, ¿por cuál sustituirlo? La dificultad es grande porque, como se señalaba al principio, el término se ha empleado de forma indiscriminada para referirse a metodologías muy diversas. Tras excluir opciones como las mencionadas «arte de la idea» o «no arte», pudiéranse buscar alternativas en cualidades como «invisible», «intangible» o «virtual», ya que son aspectos compartidos con el sentido de la noción de inmaterialidad que, al contrario que esta, pueden ser perfectamente aplicados en casos cuya fenomenología está por encima de las cualidades físicas del hecho artístico sin que ello suponga negarlas. O tal vez en la realidad de lo ínfimo, en la aparente insignificancia de lo contingente y lo perecedero; en la intermitencia aperiódica del recuerdo, que se mantiene vivo cuando se activa y latente cuando reposa, o en su evanescencia si pasa a ser olvidado. A este respecto, sería oportuno rescatar el concepto duchampiano de *infraveu*²⁶, esa manera de llamar la atención sobre aquello que ocurre sin ser advertido pero que no por ello deja de tener efecto sobre lo real. Si la inmaterialidad es un imposible, lo *infraveu*, por oposición, se corresponde con lo posible, con ese espacio de plena contingencia necesario en la generación y la experiencia de lo artístico que otorga la capacidad de construir, vivenciar y transmitir. En este sentido, trasciende soportes, formatos y taxonomías, al igual que el arte a partir de cierto momento comienza a señalar más allá de los objetos, aspirando en ocasiones a su *desproducción*.

En cualquier caso, con independencia de la opción elegida —aunque no hay por qué escoger solo una—, convendría ir desprendiéndose de retóricas caducas si se quiere proponer un estudio riguroso basado en la premisa de lo mínimo como una forma de reconsiderar el lugar del arte y de sus agentes dentro del sistema construido a su alrededor, pues es evidente que aún queda mucho camino en lo que respecta al trato que se da a estas manifestaciones, por su naturaleza, dentro de un sistema caracterizado indiscutiblemente por la primacía del objeto.

El arte materializa lo posible, aunque a menudo de forma invisible.

Lawrence WEINER, 2013

Recibido: 02/04/2013

Aceptado: 02/12/2013

²⁶ Véase (18), pp. 20-39.



BIBLIOGRAFÍA

- (1) LIPPARD, Lucy R. y John CHANDLER. «The Dematerialization of Art.» *Art International* 12, 2 (1968): 31-6.
- (2) LIPPARD, Lucy R. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- (3) QUARANTA, Domenico. «¡No es inmaterial, estúpido! La insoportable materialidad de lo digital.» *Artecontexto* 22 (2009): 34-41.
- (4) ARISTÓTELES. *Tratados de lógica (Órganon)* 2. Madrid: Gredos, 1995.
- (5) MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea: Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003.
- (6) MUSEUM OF NON-VISIBLE ART. <http://museumofnonvisibleart.com/>. (Consultado el 21 de febrero de 2013.)
- (7) KICKSTARTER. «Museum of Non-Visible Art: Praxis & James Franco Collaborate, by Brainard and Delia CAREY.» <http://www.kickstarter.com/projects/praxis/museum-of-non-visible-art-praxis-and-james-franco>. (Consultado el 21 de febrero de 2013.)
- (8) BOCHNER, Mel. «Excerpts from Speculation.» *Artforum* 8, (1970): 70-3.
- (9) GRIFFIN, Tim. «Tino Sehgal: An Interview.» *Artforum* 43, 9 (2005): 218-9.
- (10) SZILASI, Wilhelm. *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Buenos Aires: Amorrortu, 1973.
- (11) DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- (12) LLEDÓ, Emilio. *El surco del tiempo: Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.
- (13) RUBIO MARCO, Salvador. *Como si lo estuviera viendo: El recuerdo en imágenes*. Madrid: Antonio Machado, 2010.
- (14) BARLOW, Horace, Colin BLAKEMORE y Miranda WESTON-SMITH. *Imagen y conocimiento: Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*. Barcelona: Crítica, 1994.
- (15) BENJAMIN, Walter. «Una imagen de Proust.» *Observaciones filosóficas* 11 (2010), <http://www.observacionesfilosoficas.net/unaimagendep.html>. (Consultado el 24 de noviembre de 2012.)
- (16) WITTGENSTEIN, Ludwig. *Zettel*. México: Universidad Nacional Autónoma, 1997. (6) DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos, 1998.
- (17) LEWITT, Sol. «Sentences on Conceptual Art.» *Art-Language* 1, 1 (1969): 11-3.
- (18) DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos, 1998.

