

La información como material del arte.

S.I. Sainz de Aja.

Tanto los profesionales de la información como aquellos que sus actividades están relacionadas con la Historia del Arte o con las artes plásticas directamente, somos conscientes de la importancia de los objetos artísticos considerados como 'datos', siendo incluso los únicos vestigios de algunas culturas y a partir de los cuales hemos podido conocer sus costumbres y características sociales. Estos 'datos', transformados en información y con el apoyo de los nuevos medios, han alcanzado en nuestros días una difusión incomparable con épocas anteriores concediendo a la obra artística una representatividad e importancia sin igual, confirmada con la actual proliferación de museos y de colecciones y por su presencia en los medios de comunicación. Como respuesta, los artistas han encontrado en estos nuevos medios y en los entornos que han generado el material y el lugar ideal para desarrollar su obra, y si bien en muchos casos los documentos, cartas, fichas, archivos, publicaciones, etc., han sido considerados como arte posteriormente debido a intereses puramente comerciales, en otros, los que aquí nos interesan, los artistas han tomado estos materiales, propios del ámbito de la información, como material y como medio con los que llevar a cabo su obra.

Cabe recordar que superada con las primeras vanguardias la fidelidad a la retina, el collage y el ready-made han sido las dos figuras más controvertidas del desarrollo del arte de vanguardia y a las que se recurre aún en la actualidad; ambas plantean una nueva forma de la representación, 'presentando' fragmentos de la realidad o bien situando objetos comunes en el espacio reservado al arte. Estos dos procedimientos y la evolución de los nuevos medios de masas, situaron los intereses de los artistas en terrenos desconocidos desde los que interrogarse por el entorno del arte y hasta por la propia necesidad de la obra, poniendo en duda la entonces suprema idea de autonomía del arte y su originalidad. Con Duchamp y Dada se inicia un recorrido bajo la conciencia de que 'cualquier objeto, colocado en un contexto artístico deviene arte', equivalente a la wittgensteniana 'el sentido es el uso', que tendrá continuidad en las tendencias artísticas posteriores. Entre estas destacan las tendencias conceptuales surgidas en los años 50-60 como continuación del minimal y el arte pobre, y que además de la simplicidad en la parte formal, proponen que 'si se posee la información no hace falta hacer el acto', en un intento de procurar la 'desmaterialización' de la obra. Este tipo de propuestas artísticas ha sido una constante hasta nuestros días, teniendo un gran valor, en algunos casos, su sentido social. También hay que tener en cuenta que este tipo de actividades artísticas que buscan un sentido acorde al tiempo presente ampliando los lugares de desarrollo del arte, encuentran en los archivos, centros de documentación, etc. su lugar ideal siendo el tipo de arte más próximo al lenguaje de los nuevos medios, especialmente a las redes informáticas y a su capacidad para aglutinar distintos medios. Por esto nos proponemos recordar las obras de algunos artistas en las que es significativo el uso de la información.

La obra de Duchamp ha sido ampliamente documentada en catálogos, libros, artículos, etc. escapando constantemente a definiciones concretas y conservando su condición enigmática aún en repetidas lecturas. Él mismo se encargó de proporcionar este sentido a su obra acompañándola de varios documentos a modo de explicación que, más que aclarar, amplían su sentido haciendo que la obra se extienda por estos documentos y anexos, que pasan a formar parte ella. Las notas de la 'Caja verde' y la obra a la que se refieren, 'La marièe mise a nu par ses celebeteires, meme', han sido un ejemplo y un lugar de reflexión para el arte de la segunda mitad del siglo y en ella se han visto 'reflejadas' la mayor parte de las ideas del arte de vanguardia; además supone el inicio de una forma de representar y de involucrar al espectador similar al provocado con el desarrollo de las nuevas tecnologías.

Tras la postguerra Richard Hamilton continuó con dedicación las propuestas de Duchamp; participó en las actividades del ICA de Londres y en el Independent Group donde compartía con el resto de artistas el interés por los avances científicos con su influencia en la nueva imagen de la cultura popular y la intención didáctica de sus obras. Entre estos llevó a cabo su exposición 'Man, Machine and Motion' (1954), para la que distribuyó, sobre una estructura reticular ocupando el espacio de la sala, su recopilación de recortes y copias de fotografías ordenándolas según los temas anunciados en el título de la exposición. Desde entonces, como en su famoso interior titulado 'Just what is it that makes today's homes so different' (1956) –collage que fue uno de los carteles de la exposición 'This is tomorrow' del I.G.–, ha concebido la fotografía como material documental de su obra prestando atención a su controvertido valor sustitutorio de la pintura. Con frecuencia ha presentado sus obras como conjuntos en los que el propio proceso de la obra forma parte de la obra misma, y sus referencias se han dirigido a los medios de masas. Debemos recordar aquí su reciente diseño para la cubierta del ordenador Diab DS -101 (Diab Data), en el que 'ha controlado de cerca su empaquetado y su presentación. Su ordenador se presentó en una exposición itinerante celebrada en 1989, en donde fue exhibido en una situación operacional e interactiva. Puesto directamente sobre el suelo en un espacio cuidadosamente diseñado y de manera semejante a un improvisado pasillo, ofrecía información sobre la obra del artista a los observadores interesados'.(1)

Desde Francia Yves Klein comenzó con sus monocromos en 1954, y en 1956 fue presentado por Pierre Rastany, dando a conocer su International Blue Klein (IBK). En 1958 tuvo lugar en París la exposición Le Vide (el vacío), para la que quitó absolutamente todo y pintó de blanco la galería; vendía espacios acotados a cuyos propietarios entregaba, a cambio del precio establecido en oro, un recibo-documento que debían de quemar para concluir la obra. El domingo 26 de noviembre de 1960 publicó 'Domingo, periódico de un sólo día', imitando las ediciones dominicales y simulando con textos alusivos a sus preocupaciones las informaciones periodísticas de actualidad; en él apareció su polémica fotografía 'Salto al vacío' ('"El pintor del espacio se lanza al vacío'), hoy en día considerada un icono del arte de nuestro siglo. Su difusión masiva por el diario Combat confirmaba la actuación directa del arte sobre un medio de comunicación de masas, y la intención de Klein de favorecer la idea frente al objeto ha sido reconocida y continuada por artistas

posteriores.

Entre estos destacan Fluxus, que fue el nombre que Maciunas dio a las múltiples actividades que surgieron de artistas interesados por el antiarte dada y por el funcionalismo del constructivismo, DeStijl y Bauhaus, y que concebían una acción colectiva como estrategia de intervención social. Bajo la señal de neo-dada y contra la vanguardia institucionalizada, se ocuparon en los años 60 de ampliar el campo de actuación de las artes (arquitectura, diseño industrial, artes gráficas y tipografía, periodismo, música, happening, etc), aproximándose al sentido político. Maciunas hasta su muerte fue el director ideológico protagonizando algunas expulsiones polémicas, pero su gran trabajo fue el de archivero; él se dedicó a recopilar numerosos objetos y documentos fluxus para exponerlos, publicarlos y difundirlos, igualmente se ocupó del periódico fluxus ccV TRE.

Más directamente relacionados con la política y también herederos de las ideas dadaístas fueron los situacionistas, que a partir de 1962 abandonaron el arte para dedicarse al activismo político, alcanzando su triunfo en los acontecimientos de mayo del 68 y separándose tras extrañas circunstancias en 1972. Desde su pertenencia a la denominada Internacional Letrista (denominación acuñada y reclamada por R. Haussman, por otra parte), sus actividades se nutrían de su ideología basada en el 'détournement' (tergiversación) como forma de defenderse de los poderes establecidos; se apropiaron de todo tipo de imágenes para usarlas con otro sentido más comprometido; fotografías, cine, comics, textos, etc. que ya existían, fueron aprovechados por estos para confeccionar sus libros, comics, etc. obras en las que a menudo no aparecía nada de creación propia. Su dedicación a la política venía precedida de los textos teóricos publicados en su revista Internacional Situacionista entre los que destacan los de Guy Debord recogidos en su libro 'La sociedad del espectáculo', con referencias tipo: 'El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por las imágenes', que anunciaban muchas de las controversias aparecidas por la proliferación de los nuevos medios. Más recientemente insistía a cerca de la desinformación: 'Contrariamente a la pura mentira, la desinformación fatalmente debe contener una cierta dosis de verdad, pero deliberadamente manipulada por un hábil enemigo. (...) La desinformación reside en toda la información existente y como su característica fundamental' (2).

En América, Robert Smithson consideró que la revista de arte como mass media era la mejor manera para que su arte e ideas llegasen a un público especializado, y desde 1966 había publicado varios artículos. Su interés por los elementos gráficos le llevaba a ocuparse hasta de la apariencia y emplazamiento de cada letra, y en sus textos lo expresaba con claridad: 'Me interesa el lenguaje como entidad material', 'Bueno, material impreso -información- que tienen una especie de presencia física' (3). Uno de sus artículos, 'Capas; ficción geofotográfica' (Aspen Review, otoño-invierno 1970-71), lo forman capas de texto y fotografías que hacen referencia al contenido geológico del propio texto e imita a los mapas que ilustran las eras geológicas, uno de sus temas preferidos. En todos sus artículos se esforzó por destacar la relación directa entre el artículo y la obra de arte a que se refería (en ocasiones piezas land-art difíciles de visitar, siendo los documentos imprescindibles para su conocimiento), dando a sus páginas, a su diseño gráfico, un aspecto formal similar al de sus esculturas.

En esta línea, Dan Graham, que también se interesa más por la idea de contexto y por la información que por la dicotomía palabra/objeto, publicó su propuesta 'Homes for América' (Ars Magazine, diciembre enero 1966-67); doble página en la que combina la fotografía (arquitectura) considerada como información visual, con la información escrita. 'Homes for América' es un artículo de revista en el que el comentario no es una reflexión secundada por otra obra, sino que la obra y el comentario comparten el mismo espacio de percepción que es el de la información (4). Dan Graham ya había publicado su página 'Schema' (Aspen magazine 1966), una descripción exacta de la propia página en la que expone su obra. Posteriormente, pasa de los dispositivos de información a objetos de arquitectura (sus pabellones de cristal), conservando la cuestión de la percepción y los modos de experiencia.

Entre tanto, algunas de las exposiciones más significativas para el desarrollo de este arte marcado por la 'desmaterialización' de la obra, señalaban desde el título su referencia a la información, como la que organizó Harald Szeemann en 1969 en la Kunsthale de Berna: 'Vive En Tu Cabeza Cuando Las Actitudes Se Convierten En Formas, Conceptos-Procesos-Situaciones-Información', (con Kosut, Darboven, Artswager, LeWit's, Kounellis, Yves Klein). Este mismo año, Prospecto 69 en la Kunsthale Düsseldorf. Otras más claramente, como 'Información' en el Museo de arte Moderno de Nueva York, en 1970. Pero fue en 1972, en la Documenta 5, cuando el Arte Conceptual obtuvo una gran difusión. (Art & Language, Barry, Weiner, Burgin, Darboven, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Joseph Beuys). En esta Documenta, Hans Haacke para su pieza 'Perfil de un visitante', utilizó fotocopias y las opiniones del público del arte; realizó entrevistas (encuestas) propias de la sociología del arte. Joseph Beuys, para 'La habitación para la información', levantó una 'oficina' de discusión y recopilación de material para la organización de Democracia Directa y por un momento se vio envuelta en los comprometidos resultados alrededor del grupo Baader-Meinhof. Por su parte, Art & Language, en su propuesta de 'cómo el arte adquiere significado', exhibió su primer índice; 'una serie de gabinetes para archivar, que contenían publicaciones o consideraciones para ser publicadas en 'Art & Language', siguiendo un sistema concebido por Baldwin. Los textos fueron subdivididos en 250 secciones aproximadamente. Cada sección era leída. Relacionando las secciones crearon 122.500 pares de comparaciones que luego fueron asignadas dentro de tres posibilidades de compatibilidad ideológica o lógica: Compatible, incompatible o transformación o lógica. Las fotografías de las listas con los resultados de esta lectura fueron colocados en la pared. Esta habitación con estantes de archivos, materializa una crítica a los proyectos ideales del arte moderno, ya que no había lugar para la soberanía de creaciones individuales y expresión inmediata. Un paradigma del carácter sistemático y colaborativo del Arte Conceptual' (5).

Por su parte Victor Burgin, procura señalar en sus obras, realizadas habitualmente con fotos y textos, el hecho de que la realidad es mediatizada por códigos culturales, dando explicación de ello y justificando los materiales que emplea en sus numerosos textos. 'Los lingüistas han demostrado que la noción convencional de la 'realidad' sostenida en la sociedad no son simplemente transmitidas a través del lenguaje de esa sociedad, sino que hasta cierto punto, son producidas por ese lenguaje. El Arte es sólo parcialmente autónomo... y su función es la de modificar modelos de orientación institucional dirigidas al mundo y para servir como agencia de socialización'. Y como sigue: 'Queríamos un arte de pura información que no derrochase materiales. La fotografía está del lado de la información y tiene una acuñación social habitual, de un modo del que carece la pintura' (6). En su serie 'Office at Nighth' (1976), obras en la que Burgin señalaba las relaciones de poder en los roles sexuales, además de la fotografía (que son de formato superior a lo habitual y sin calidades técnicas, poniendo énfasis en su valor comunicativo), la obra está formada por paneles de color plano y signos pictográficos (isotipos de Otto Neurath), resaltando los patrones establecidos (imagen/espectador, hombre/mujer, etc.), y poniendo de relieve el signo gráfico y su valor sustitutorio del texto escrito, buscando un lenguaje puramente visual.

Esta intervención crítica en el lenguaje para revelar y cuestionar su estructura ideológica es frecuente en estos artistas, pero es Hans Haacke el que ha protagonizado obras en las que, fijándose en el lenguaje publicitario, el tono de denuncia es constante. Sus obras se cuestionan sobre el arte y sus sistemas de financiación, destacando los negocios sucios de empresas o marcas que por otro lado intentan tener una buena imagen subvencionando arte de vanguardia. La actualidad de la obra de Haacke en nuestro país viene dada por su exposición en la Fundación Tàpies de Barcelona, donde ha presentado sus piezas denunciando el poder de instituciones como La Caixa, obras que provocan la polémica y su difusión en los medios de masas. No debemos olvidar aquí la capacidad de las grandes empresas para asimilar estas denuncias e incluso hacerlas funcionar a su favor, como han hecho con los más insultantes casos de las vanguardias, ni tampoco la habilidad de los artistas para involucrarse en estos juegos; como señalaba J. L. Brea, la suspensión de la exposición de Haacke en la Fundación Miró hace unos años reportaba a la obra del artista una mayor difusión que si se hubiese celebrado (7). De todas las formas, las obras de Haacke parten de una exhaustiva documentación sobre los casos a tratar, como ha hecho recientemente con Benetton, formando esta documentación parte de la obra que suele acompañar a apropiaciones (desviadas) de la retórica publicitaria de la propia empresa denunciada.

En otro sentido las obras de C. Boltansky, que en algunos casos las denomina 'archivos', están compuestas por fotografías (retratos) de prensa o de archivos policiales ampliadas e iluminadas con apliques de luz que recuerdan los ambientes penumbrosos de las agencias de detectives del cine negro, resaltando esto con sus características cajas metálicas. En nuestro país se fijó en el periódico El Caso, de los archivos del cual obtuvo varias imágenes con su característico aspecto señalando las limitaciones de un material de información supuestamente objetiva como es la fotografía; su inutilidad para distinguir entre víctimas y asesinos. Otra de sus peculiares exposiciones fue la realizada en la biblioteca de la Fundación St. Gallen, en la que repartió por las vitrinas sus impresos, libros, documentos, etc agrupados bajo el nombre 'Archivo de la Biblioteca de C. Boltanski', y sobre la que pensaba: 'Mis libros así rodeados pueden ser percibidos del mismo modo que las obras antiguas que los rodean, se pierden en la historia humana, pero inversamente los viejos volúmenes colocados en las estanterías se acercan a nosotros y pueden ser mirados como si se tratasen de una producción contemporánea'(8). En el Institut Français de Valencia, expuso (enero 1994) parte de estos documentos personales bajo el título 'Libros, impresos, efemérides, 1966-1991'.

Otros artistas como Hamis Fulton en sus mediciones de tipografías e imágenes, Lothar Baugarten reivindicando los nombres originales de cada cultura, Alberto Corazón en sus 'Documentos', Kruger en sus comprometidos textos públicos, Matt Mullican en su señalética y en sus bibliotecas de imágenes, Muntadas en sus montajes multimedia, los franceses I.F.P., Lawler, Baldessari, Weiner, A. Jaar, y un largo etc. utilizan el mundo del arte para examinar los problemas destacados de la actualidad o bien para desenmascarar los trucos de los aparatos de los medios de comunicación, y sus materiales de trabajo habitualmente son próximos a los de los documentalistas.

Respecto de las redes informáticas y su relación con el arte, será significativo el aumento de la difusión de la información de arte tal como lo está siendo en todos los ámbitos, por otra parte también será un medio más, esta vez más potente, para la realización de obra artística. En todo caso artistas y críticos deben proporcionar o identificar un punto de vista desde dentro del ciberespacio contemplando que, como señala Margaret Morse, 'los símbolos a los que se da vida virtual vía el ordenador pueden ocultar o desplazar las leyes que gobiernan la realidad física o social, abriendo nuevas esferas para las acciones performativas: performativo es un acto de habla que puede crear un nuevo estado de cosas simplemente por nombrarlo o describirlo, de modo no diferente a una especie de palabra mágica que legitima'(9). Reflexión similar a la aportada por Burgin y cercana a la de otros muchos artistas que ahora deben procurar convertir la información en cultura frente a su aspecto comercial en el que es tratada como mercancía. Además, en el espacio virtual el original y la copia son copias virtuales, tan originales como copias, llevando este debate, que ha sido constante en el desarrollo del arte y de las nuevas técnicas de reproducción, hasta el límite, hasta la 'autoría dispersa'. Por pertenecer la imagen digital al registro del simulacro, la tarea del artista de 're-presentar' la 'verdad' entra en un estadio de dimensiones insospechadas para el que hemos de plantear un nuevo sistema de valores y una nueva forma de entender la cultura; en este sentido también los profesionales de la información pueden hacer buenas aportaciones.

Notas

1- **Lynne Cooke**. *Objetos*., Catálogo Richard Hamilton, IVAM 1990.

2- **Guy Debord**. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*., Anagrama, Barcelona, 1988.

3- **Robert Smithson**. Recogido por **Eugenie Tsai** en *Lenguaje y paisaje en la obra de Robert Smithson*., revista ARENA Internacional, Madrid, 1989.

4- **Dan Graham**. En el catálogo *Walker Evans & Dan Graham*. Musée Cantini, Marseille, 1992.

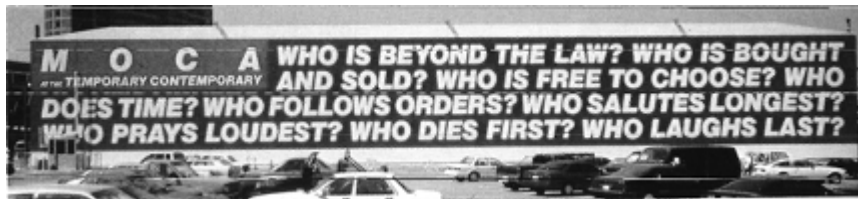
5- **Mary Anne Staniszewski**. *Arte Conceptual*. Flash Art Ed. Esp. n°2, 1989.

6- **Victor Burgin**. Recogido por **Jorge Ribalta** en su artículo *Encadenando teorías*, Lápiz n° 75, feb. 1991.

7- **Brea, J.L.**. *El salvaje corazón del mundo*. Sub Rosa n° 2, invierno 91-92.

8- **C Boltanski** en *Entrevista con C. Boltanski*, por **Hans-Ulrich Obrist**. Kalías n° 7, 1992. IVAM.

9- **Margaret Morse**; *Ciberia o comunidad virtual? Arte y ciberespacio*. Revista de Occidente, n° 153, Febrero 1995.



Mural de **Barbara Kruger**, *Sin Título (preguntas)*, 1989-1990