

LA ESENCIA INVISIBLE. NOTAS SOBRE LAS POSIBILIDADES DE LAS FALSAS APARIENCIAS Y LA OCULTACIÓN

Alberto E. FLORES GALÁN

Resumen

Este trabajo examina la utilización durante los últimos cincuenta años de los conceptos de invisibilidad y ocultación como un recurso artístico al que han acudido creadores de las más diversas tendencias y disciplinas, ofreciendo ejemplos de cuántos lenguajes artísticos contemporáneos ha sido posible.

Palabras clave: Conceptos de invisibilidad, vacío, oculto y falso en el language artístico contemporáneo.

Abstract

The paper assesses the use of the of invisibility and concealment concepts as an artistic resource which has been used during the last fifty years by artists whose different proposals can be included in a wide range of tendencies and disciplines. It also shows some examples including as much different contemporary artistic languages as possible.

Keywords: Invisibility, vacuum, hidden and false as concepts in contemporary artistic language.

En los tiempos que vivimos, cuando los museos se visitan en masa, a paso de maratón y deteniéndose únicamente ante obras significativas, el empleo de dosis desmedidas de provocación es a menudo el método más efectivo para captar la atención del espectador. Sin embargo, no son pocos los artistas que desde mediados del siglo pasado se han distanciado de esta corriente dominante. En algunos momentos de sus admirables carreras, Joseph Beuys, Piero Manzoni y otras grandes figuras de la época se han sentido fascinados con las posibilidades que ofrece lo oculto y han convertido lo insignificante, lo incorpóreo o lo inexistente en apariencia en ingrediente esencial de sus propuestas. Junto con ellos, artistas a reivindicar como Robert Barry han hecho de lo invisible una seña de identidad y nuevos valores como Elmgreen & Dragset, Rachel Whiteread o Fischli & Weiss apuestan decididamente por tener muy presente lo que normalmente pasa desapercibido.

INVISIBILIDAD Y OCULTACIÓN COMO RASGO DEFINITORIO

En cierto modo, la obra de Christo Javacheff (Gabrovo, 1935), normalmente conocido como Christo, constituye un insólito nexo de unión entre arte contemporáneo de consumo masivo y la ocultación como rasgo de identidad. Si bien es cierto que el artista de origen búlgaro se ha dado a conocer a un sector de público diferente del que habitualmente acude a museos o salas de exposiciones gracias al enorme formato de los proyectos emprendidos junto a su esposa Jeanne Claude¹, lo que de algún modo traicionaría los principios fundamentales sobre los que se sustentan estas notas, sus empaquetamientos son en sí mismos el más claro ejemplo de una carrera artística cimentada casi exclusivamente en el concepto ocultación. Por otra parte, puede afirmarse que su discurso gana enteros cuando tiende un lazo entre grandes edificios o monumentos y la idea de empaquetamiento que maneja, según la cual cuando se oculta un objeto éste se dignifica y pasa a poseer, por inalcanzable, una importancia, valor o interés del que carecía antes de ser tapado. Los objetos y las pinturas de los proyectos (llevados a efecto o no) de Christo y Jeanne Claude son tan diversos como las técnicas y los materiales y empleados. Christo no sólo ha intervenido los grandes monumentos, parques, campos o edificios que le han llevado al reconocimiento generalizado y, de hecho, sus obras de pequeño formato ofrecen al menos los mismos argumentos que *Wrapped Reichstag* (1971-1995), *Wrapped Walk Ways* (1977-78) y otros de sus trabajos más grandilocuentes. Citaremos como un primer ejemplo en el que Christo mejora en las distancias cortas la pieza *Wrapped Flower*, el empaquetamiento de una flor, que fue encontrado en los archivos de George Maciunas tras su fallecimiento y que constituye uno de los escasos ejemplos de ediciones de artistas no vinculados directamente a Fluxus que guardaba consigo uno de los pioneros del movimiento². Al empaquetar pequeños objetos, Christo deposita una nueva mirada sobre los mismos y persigue un cambio similar en la percepción por parte del espectador. Por ello, trabajos como *Wrapped Painting* (1969), el empaquetamiento de un cuadro que se hizo coincidir con el cubrimiento del Museum of Contemporary Art de Chicago, o *Wrapped Book Modern Art* (1978) contienen en sí mismos una reflexión abierta en torno a las obras y los libros de arte. Otros de sus empaquetamientos hunden sus raíces en Dadá y en el surrealismo. Es el caso, por citar los ejemplos más conocidos, de las numerosas sillas y sillones empaquetados desde 1966 o los empaquetamientos de mujeres. Con *Wrapping a Girl* (1962), Christo empaquetó por primera vez a una mujer en Londres, siendo su obra más afamada en este sentido el empaquetamiento con poliestireno y cuerdas de siete chicas jóvenes en la inauguración de su exposición individual celebrada en 1968 en el *Institute of Contemporary Art* de la Universidad de Pennsylvania, que de algún modo hace referencia, oponiéndose incluso, a *Cut Piece* (1964), la celeberrima *performance* llevada a cabo cuatros años antes por Yoko Ono en el *Yomaichi Concert Hall* de Kyoto.

¹ Hovdennak, Per, «Roots», en *Christo and Jeanne Claude Projects. Works from the Lilja Collection*, The Lilja Art Fund Foundation, Vaduz, Liechtenstein, 1995.

² SPIES, Werner, *Christo Prints and Objects*, Editions Schellmann, Munich, 1988, p. 28.

El italiano Piero Manzoni (Soncino, Cremona, 1933-Milán, 1963) tampoco necesita presentación. En su breve e influyente carrera concretó en la ocultación y la invisibilidad buena parte de sus constantes mediante la realización de pinturas sin color tituladas *achromes*, esculturas de aire (*Corpi d'aria*) formadas por globos hinchables o, especialmente, a través de sus insignes *Línee* (líneas) y de las célebres latas que incluyen en su interior supuestos excrementos del artista. Cómodamente situado en un terreno muy suyo, Manzoni presentaba en mayo de 1961 su primera serie de latas de *Merde d'artista* en la misma galería Azimut que un año antes había visto nacer los *Corpi d'aria* y determinó el precio de las mismas en función de la cotización diaria del oro. Mayor interés tiene, sin embargo, la presentación de las latas que el poder de transgresión de un discurso tan provocador como rupturista. En efecto, si las latas de Manzoni conservan intacta su capacidad de emoción se debe en buena medida a que pretende conseguir que su singular contenido pase a formar parte de una dimensión conceptual y que se desprenda de sus propiedades más conocidas. Un planteamiento similar se aprecia en las líneas que Manzoni expuso enrolladas e introducidas en estuches cilíndricos de cartón. El artista italiano exhibió sus primeras líneas en 1959 en la galería Pozzetto Chiuso de Albisola Marina y en la galería Azimut de Milán, concibiendo ese mismo año una *Línea di lunghezza infinita* que realizaría meses más tarde. Si bien siempre había alguna línea ocupando las paredes de la galería, el resto se presentaron enrolladas en cilindros de cartón. Al igual que sucede con las latas de *merda d'artista*, las líneas a las que Piero Manzoni consagró buena parte de su vida artística sólo existen en la imaginación del espectador y en la inscripción del exterior de su continente. En lo que se refiere a la *Línea di lunghezza infinita* (1960), Manzoni introdujo en un cilindro una línea de 7.200 metros de longitud sobre papel continuo de periódico que había realizado el 4 de julio de 1960 durante cerca de tres horas³. Y finalmente, hay que inscribir en el mismo orden de ideas de los trabajos señalados dos creaciones sonoras en las que Piero Manzoni toma como punto de referencia la obra de John Cage *4'33"*, pues mientras en la pieza para orquesta y público *L'Afonia Hering* (1961) la orquesta no interpreta ni una sola nota y el público permanece en silencio, *L'Afonia Milano* (1961) está escrita para latido de corazón y respiración⁴, pudiendo emparentarse esta última igualmente con el conocido experimento mediante el cual Cage demostró en la cámara anecoica la imposibilidad real del silencio.

Por otra parte, y si bien es cierto que el conjunto de la obra de Joseph Beuys (Krefeld, 1921-Düsseldorf, 1986), no tiene en la ocultación su principal razón de ser, la presencia en la misma desde finales de los años cincuenta del fieltro como uno de sus materiales permanentes hace que sea imposible pasar por alto en estas líneas a una de las figuras más personales, inclasificables e influyentes en el transcurrir del arte de la segunda mitad del siglo pasado. El fieltro, que para el artista

³ CELANT, Germano, *Piero Manzoni: The Body Infinite*, en catálogo de la exposición Piero Manzoni, Serpentine Gallery, Londres, 1998, p. 36.

⁴ LEDE TEMES, Elena María, «Piero Manzoni», en *Cavecanem*, n.º 7, Verano 2000, Murcia, 2000, p. 19.

alemán se relaciona con su carácter aislante, es apreciable en los tres troncos de abeto cubiertos sólo parcialmente por pesadas mantas de *Schneefall* (1965), en sus ocho obras tituladas *Fond* (1967-1984) y también envolviendo bastones en acciones como *Manresa* (1966) o *Eurasia Siberische Symphonie 1963 32. Satz (Eurasia) Fluxus* (1966). No obstante, son dos las obras de Joseph Beuys que se ajustan con mayor rigor a la idea de ocultación: *Infiltration-Homogen für Cello* (1967-1985) y *Plight* (1985). Nacida la primera del concierto *Infiltration Homogen für Konzertflügel, der grösste Komponist der Gegenwart ist das Contergankind*, realizado el 28 de Julio de 1966 junto Charlotte Moorman y Nam June Paik, en donde Beuys empujaba un piano de cola envuelto completamente en fieltro⁵, consiste en un violonchelo forrado también íntegramente con una capa de este material. Recubiertos en fieltro, estos instrumentos son incapaces de emitir nota alguna al exterior, desde donde nada puede sospecharse (como sucede en cualquier ámbito de la vida) de su verdadera naturaleza. Por consiguiente, el espectador no dispone de otra opción que no sea imaginar los hipotéticos sonidos que permanecen atrapados bajo una capa de fieltro que condena al silencio a un instrumento creado para emitir sonidos. Por su parte, en la instalación *Plight*, realizada en 1985 para la galería londinense Anthony d'Offay y conservada en el Centre Georges Pompidou de París, Beuys utiliza el fieltro como el elemento del que se valen los mongoles para proteger sus tiendas de campaña del frío exterior, por lo que no es de extrañar que en algunos círculos se haya entendido como una representación del *espacio comprendido entre el forro de fieltro y el piano de cola que dio lugar a la pieza anterior*⁶.

Los mismos argumentos plantea Wolf Vostell (Leverkusen, 1932-Berlín, 1998) a través de sus numerosas enterramientos, cubrimientos y ocultaciones. El artista, denominado en alguna ocasión el «poeta del hormigón»⁷, ha enterrando un televisor en funcionamiento y ha tapado con este material libros, muebles o aparatos de radio. Entre todos los trabajos realizados por Wolf Vostell con la ocultación como sello distintivo es destacable *Ruhender Verkehr* (1969), en donde intervino la galería *Art Intermedia* en Colonia situando en su entrada un automóvil totalmente cubierto de hormigón. Más conocidos en España, pues ambas esculturas ambiente pueden contemplarse en el entorno natural de Los Barruecos, donde se ubica el Museo Vostell Malpartida, son *VOAEX. Viaje de (h)ormigón por la Alta Extremadura* (1976) y *El Muerto que tiene Sed* (1978). Mientras que la primera consiste en el aprisionamiento de un automóvil negro de la marca Opel que previamente había sido conducido por el propio artista desde Berlín hasta Malpartida de Cáceres, *El Muerto que tiene Sed* es una caja de plomo cubierta también de hormigón que, expuesta a

⁵ KRAMER, Mario, *Joseph Beuys, escultura-objetos-plástica*, en catálogo de la exposición «Joseph Beuys», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, p. 74.

⁶ BERNÁLDEZ, Carmen, *Joseph Beuys*, Editorial Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1999, p. 71.

⁷ AGÚNDEZ GARCÍA, José Antonio, «10 Happenings de Wolf Vostell», Editora Regional de Extremadura, Mérida (Badajoz) y Asociación de Amigos del Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres (Cáceres), 1999, p. 53.

cielo abierto, no guarda en su interior objetos sino pensamientos humanos⁸. Esta última obra incluye asimismo un círculo de platos vacíos y una inscripción en la que Vostell solicita que la caja sea abierta a los cinco mil años de su realización. Al artista hispano-alemán debemos también una afirmación, pronunciada en Roma en 1973 con motivo del ambiente *Energía*, que resume de modo claro y conciso las ideas que sustentan las presentes notas: *son las cosas que no conocéis las que cambiarán vuestras vidas*⁹.

El caso de Robert Barry (Nueva York, 1936) es apariencia engañosa en estado puro. En especial los trabajos invisibles de su primer periodo anterior al descubrimiento de las posibilidades expresivas de la utilización del lenguaje. Tras efectuar la instalación *Outdoor Nylon Monofilament* (1968) con monofilamento de nylon fino y transparente, desechó la idea según la cual *el arte es necesariamente algo que hay que mirar*¹⁰. Entonces presentó una serie de obras realizadas con materiales que no pueden ser percibidos por el ojo humano como gases, campos de energía electromagnética o sonidos ultrasónicos¹¹. Entre ellas, merecen especial atención *Telepathic Piece* (1969), que consistía en la afirmación: *during the exhibition I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts that are not applicable to language or image* (durante la exposición intentaré comunicar telepáticamente una obra de arte, la naturaleza de la cual es una serie de pensamientos que no pueden aplicarse al lenguaje o a la imagen), *Carrier Wave* o la instalación *Radiation* (1969). Igualmente significativa es *Closed Gallery*, quizás una de las obras de Barry mejor conocidas. Realizada en 1969 para la galería *Art & Project* de Amsterdam, consistió únicamente en un cartel situado en la puerta de entrada a la sala en el que podía leerse *during the exhibition the gallery will be closed*¹² (durante la exposición, la galería permanecerá cerrada). *Interview Piece* (1969), *Marcuse Piece* (1970-71) y, especialmente, *Inert Gas* (1969), en donde devolvió a la atmósfera pequeñas cantidades de diferentes gases indetectables que no pueden verse ni olerse, completan hasta hoy los ejemplos más significativos de esta vertiente del artista porque, en general, la propuesta de Robert Barry posterior a los últimos años sesenta y primeros setenta apenas se distancia de los presupuestos señalados. No obstante, y aunque desde entonces apenas ha realizado trabajos invisibles significativos, sí ha publicado grabaciones como *Sky Land Sea* (CNAP Villa Arson, *Ministère de la Culture et de la Communication*, Niza, 1997) que enlazan directamente con anteriores

⁸ LOZANO BARTOLOZZI, M.^a del Mar, «La utopía de Vostell: arte = vida, vida = arte», en actas del simposio *Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX*, Editora Regional de Extremadura, Mérida (Badajoz), 2001, p. 90.

⁹ LOZANO BARTOLOZZI, M.^a del Mar, *Wolf Vostell (1932-1998)*, Editorial Nerea, Hondarribia (Gipúzcoa), 2000, p. 42.

¹⁰ ALIAGA, Juan Vicente y G. CORTÉS, José Miguel, *Arte conceptual revisado*, Servicio de Publicaciones, Universidad Politécnica de Valencia, 1990, p. 95.

¹¹ RORIMER, Anne, *Artists in the Exhibition*, en catálogo de la exposición «Reconsidering the Object of Art 1965-1975», The Museum of Contemporary Art, Los Ángeles / The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres.

¹² GODFREY, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited, Londres, 1998, p. 164.

piezas sonoras inaudibles realizadas con sencillas ondas radiofónicas al tener, justamente, en el silencio uno de sus elementos fundamentales.

Quizá inspirados en los vaciados de Bruce Nauman¹³, los que propone la joven escultora inglesa Rachel Whiteread (Londres, 1963) remiten tanto al minimalismo como a la obra de los escultores Richard Deacon o Bill Woodrow. Premio Turner en 1993 y representante británica en la Bienal de Venecia de 1997, Whiteread se ha dado a conocer fundamentalmente gracias al vaciado en materiales como resina, escaiola o caucho de objetos cotidianos como armarios, camas, sillas o bañeras. De este modo, al no tomar como elemento básico en su obra objetos sino el espacio que éstos ocupan, crea esculturas que en cierto modo remiten a los trabajos firmados como *Corpi d'aria* por Piero Manzoni y al resto de ejemplos mencionados con anterioridad. Desde que con *Ghost* realizara su primer vaciado en 1990, Rachel Whiteread ha venido dibujando un universo propio muy poético en el que dirige una mirada nueva hacia lo cotidiano y potencia todo aquello que pasa habitualmente desapercibido en nuestro entorno más próximo. Resulta asimismo de extraordinario interés el monumento temporal *House* (1993), un controvertido vaciado en hormigón de una casa situada en un barrio pequeño-burgués del *East End* londinense¹⁴ que supone hasta la fecha el punto culminante del conjunto de la obra de la escultora británica. Al igual que en el resto de su producción, incide en la apología de lo cotidiano y ofrece la vertiente más indiscifrable del concepto duchampiano de objeto encontrado pues, en efecto, las intenciones de Whiteread van mucho más allá del gesto de escoger cuidadosamente un objeto. Su discurso, alejado de todos los estándares de la escultura contemporánea, se fundamenta en la elección de un objeto que significativamente nunca vemos tal cual es, sino a través de la huella que su vaciado deja en el espacio.

LO OCULTO Y LO INVISIBLE COMO PARADA OCASIONAL

En términos absolutos, el primer artista en hacer de lo oculto un ingrediente esencial de su discurso fue Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887-París, 1968). Su *ready made* asistido *A Bruit Secret* (1916), conservado en el *Philadelphia Museum of Art*, consiste en un pequeño ovillo de cuerda enroscado y sujeto entre dos placas de metal que contiene en su interior algo introducido por Walter Arensberg que emite un sonido. Arensberg añadió este pequeño objeto desconocido antes de que el *ready made* se concluyera y nunca comentó al artista de qué se trataba, por lo que jamás se sabrá si se trata de un diamante, de una moneda o de cualquier otra cosa sin valor alguno¹⁵. Otro insigne *ready made* duchampiano, *Air de Paris* (1919), incluye dentro de una ampolla de vidrio aire parisino insípido, inodoro e incoloro,

¹³ KRAUSS, Rosalind, *La X señala el lugar*, en: catálogo de la exposición «Rachel Whiteread», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1997, p. 38.

¹⁴ MARI, Bartolomeu, *El arte de lo intangible*, en catálogo de la exposición «Rachel Whiteread», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1997, p. 30.

¹⁵ SCHWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Delano Greenidge Editions, Nueva York, p. 644.

por lo que en cierto modo puede funcionar como precedente de los trabajos de Robert Barry mencionados con anterioridad, si bien se diferencia claramente de éstos en la mirada poética y romántica que Duchamp deposita en su obra. Por su parte, otro ilustre pionero como Man Ray (Filadelfia, 1890-París, 1976) presentó en una fecha tan temprana como 1920 el misterioso trabajo *L'Enigme d'Isidore Ducasse* (1920, reconstruido en 1971), que igualmente ha podido ser tomado por Christo como ejemplo a seguir. No es nuestro objetivo, evidentemente, redescubrir aquí la obra, por todos conocida, de artistas de semejante entidad, pero es de justicia citar, aunque sólo sea como punto de partida, las obras de referencia de aquéllos ya consagrados que se inscriben en esta línea de potenciación de lo oculto o lo invisible. Ejemplos ineludibles son la exposición *Le Vide* con la que Yves Klein (Niza, 1928-París, 1962) iniciaba oficialmente su periodo neumático¹⁶ vaciando (casi) por completo la galería Iris Cert de París el 28 de abril de 1958 o la influyente partitura *4'33"*, sin duda alguna la pieza más conocida de John Cage (1912-1992) y la obra del compositor californiano que de un modo más claro se relaciona con otras disciplinas artísticas, especialmente si tomamos en consideración su similitud con la serie de *White Paintings* realizada por Robert Rauschenberg en *Black Mountain College* el año 1951. El caso de la partitura de John Cage, en apariencia cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio, no sólo nos demuestra el enorme partido que se le puede sacar a lo intangible sino que ha cambiado la historia reciente de la música, al integrar ésta conscientemente en su entorno.

Definitivamente influenciadas por *4'33"*, las piezas de Nam June Paik (Seúl, 1932) *Random Access* (1963) y *Zen for Film* (1964), demuestran la considerable influencia que la pieza de Cage tuvo respecto a Fluxus¹⁷. A pesar de que el coreano surgiera en el seno de Fluxus, y pese a que al igual que los citados Joseph Beuys y Wolf Vostell ha explotado en alguna ocasión la posibilidades de lo oculto o lo invisible, no existe duda alguna de que tanto *Random Access* como *Zen for Film* son descendientes directos de la emblemática composición del californiano. Mientras que la primera permite al público crear sonidos manipulando cincuenta trozos de cintas vírgenes situados sobre las paredes de la sala que acoge la obra, la proyección para película *Zen for Film*, una de las primeras películas experimentales de Nam June Paik que supone también uno de los primeros ejemplos conocidos de vídeo-arte, consiste en la proyección durante ocho minutos de una cinta de vídeo sin grabar.

Tomando el capital *4'33"* de Cage y las mencionadas piezas de Paik como punto de partida, el grupo argentino de música experimental Reynolds editó el año 2000 en el sello discográfico alemán Trente Oiseaux su trabajo *Blank Tapes*, construido enteramente a partir del sonido que emiten diversas cintas de cassette en blanco¹⁸.

¹⁶ STICH, Sidra, *Del monocromo azul al vacío*, en catálogo de la exposición «Yves Klein», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995, p. 133.

¹⁷ BLOCK, René, *Música Fluxus: el evento cotidiano*, Asociación de Amigos del Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres (Cáceres), 2001.

¹⁸ PEREIRA, Rogelio, «Reynolds: Mundo Dadá», en *Hz Revista de Músicas Periféricas*, n.º 2, noviembre 2000, Barcelona, pp. 35 y 36.

En sus más de tres cuartos de hora, las seis piezas sin nombre de *Blank Tapes* oscilan entre el silencio (casi) absoluto de la composición inicial y pasajes más densos y descubren la extraordinaria variedad de matices que puede proporcionar el aparente silencio que emiten cintas vírgenes de diferentes marcas recogidas entre 1978 y 1999 por Miguel Tomasín, líder de la banda de Buenos Aires¹⁹. Ejemplo aún más claro del influjo que todavía hoy sigue ejerciendo la pieza «silenciosa» de John Cage es la composición del músico y artista intermedia español José Iges (Madrid, 1951) *Dylan in Between*, realizada en 2001 para *Erratum Musical* con motivo del sesenta aniversario de Bob Dylan. La pieza de Iges, cuyo título se debe en su origen a un juego con la idea que sustenta la ópera de Philip Glass *Einstein on the Beach* y al convencimiento erróneo del compositor de que la voz francesa *plage* se aplica al espacio entre dos cortes de un disco y no al *track* en sí, utiliza las pistas de separación entre canciones de discos de vinilo de Dylan. De este modo, durante los cuatro minutos y treinta y tres segundos de duración de la pieza, lo que percibe el espectador es una cierta resonancia, la voz del cantautor estadounidense que empieza o acaba o, sobre todo, los *clicks* de los distintos cortes, que siempre están separados por un segundo de silencio digital. Se trata, por consiguiente, de un juego con la imposibilidad real del silencio, demostrada por John Cage en su experimento con la cámara anecoica, y del contraste entre silencio digital y presunto silencio analógico. En cualquier caso, los puntos de contacto entre sonido y ocultación no pasan necesariamente por el silencio. Buena prueba de ello es la pieza de Robert Morris (Kansas, 1931) *Box with the Sound of its own Making*, realizada en 1961 y recreada en 1993, consistente en un pequeño cubo de madera que contiene una grabadora de *cassette* que emite los sonidos producidos al construir el receptáculo que la encierra.

Más poético resultó Walter de Maria (Albany, California, 1935), pieza clave en el origen del minimalismo y el *land art*, con la realización de *Vertical Earth Kilometer*, una escultura «a la inversa» instalada permanentemente en Kassel y llevada a efecto con motivo de la Documenta de 1977. Consistente en una varilla de metal de un kilómetro de longitud semienterrada en la tierra de la que únicamente es visible su extremo superior, *Vertical Earth Kilometer* deja para el espectador la decisión final de dar por cierto si la obra existe o no íntegramente. En otros trabajos como la caja cerrada realizada en 1961 o en su serie de *Invisible Drawings* (dibujos invisibles) realizados a partir de 1963, Walter de Maria tomará de nuevo lo oculto o lo invisible como materia prima con la que construir un discurso tan influyente como rupturista. A medio camino entre una escultura post-minimalista y un homenaje a Walter de Maria²⁰, la instalación *500 Pounds of Common Earth* (2000-) del artista conceptual Roman Vasseur consiste en una caja de madera que contiene en su interior un metro cúbico de tierra extraída el 21 de mayo del año 2000 del desfiladero Borgo, en Transilvania. Este cajón de embalaje se expuso,

¹⁹ PEREIRA, Rogelio, «Reynols: Mundo Dadá», en *Hz Revista de Músicas Periféricas*, n.º 2, noviembre 2000, Barcelona. *Op. cit.*

²⁰ BURROWS, David, «The Work», en *Art Monthly*, Londres, junio 2000.

acompañando la documentación acreditativa de que su contenido resultaba inofensivo para la salud pública y los documentos necesarios para su entrada en la Unión Europea, en el *Austrian Cultural Institute* de Londres durante el verano de ese mismo año y, ya en 2001, en el *Project Arts Centre* de Dublín, estando previsto en el momento de escribirse estas líneas que viaje a Nueva York. Con *500 Pounds of Common Earth*, Roman Vasseur pretende llamar la atención sobre la inmigración y la intolerancia en Europa, al tiempo que rememora el supuesto transporte de cajas de madera con tierra común de su Transilvania natal por parte del conde Drácula que nos relata Bram Stoker en su conocida novela gótica. La propuesta de Vasseur, tan sencilla como rotunda, evidencia el sinnúmero de obstáculos burocráticos que encontró una simple caja rellena de tierra rumana en su itinerario hasta Londres haciendo parada en Viena donde, al descubrirse la falta del certificado que confirmara el origen de la tierra²¹ y una vez el envío en territorio austríaco, la caja pasó a ser declarada un objeto ilegal y, por tanto, inexistente; funcionando, pues, como una metáfora de la inmigración irregular de ciudadanos procedentes del este de Europa. Conviene resaltar, por otra parte, que a diferencia de puntos de referencia ineludibles como las obras *1 metro cubo di terra* (1967) y *2 metri cubi di terra* (1967) del artista *povera* Pino Pascali, en momento alguno Roman Vasseur nos permite contemplar la tierra común depositada el interior de la caja de embalaje. De este modo, el artista traza un paralelismo con todos aquellos inmigrantes a los que no vemos o no queremos ver, sirviéndose para ello de un material elegido con esmero: un metro cúbico de tierra deliberadamente ordinaria extraída de un desfiladero rumano.

Polémico como pocos, el joven artista hispanoamericano Santiago Sierra (Madrid, 1966) también ha orientado su actividad artística a denunciar la situación de los más desprotegidos y lo hace con absoluta y discutible crudeza. En su caso, bien sea mediante la realización de *performances*, instalaciones o de trabajos en vídeo o sobre soporte fotográfico, no sólo demuestra interés por los excluidos sociales sino que hace de la presencia física de los mismos la mayor singularidad de su obra artística. De la misma manera que Roman Vasseur hiciera con *500 Pounds of Common Earth*, Santiago Sierra se sirve de la ocultación para abrir una nueva línea de debate respecto a la marginación. Sin embargo, no le interesa crear metáfora alguna con tierra o cualquier otro material común y prefiere hacer de indigentes, alcohólicos y toxicómanos alquilados por horas el sujeto activo con el que construye su obra. Ya en los confines de lo ético, Sierra convocaba en agosto de 1999 una oferta de empleo y con los ocho aspirantes seleccionados realizaba en la última planta del edificio G & T de la ciudad de Guatemala la instalación *Ocho personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*, sin que en ningún momento fuera posible contemplar a quienes estaban dentro de las cajas. En la misma línea se inscriben *12 Workers Remunerated to Remain inside Carton Boxes* (ACE Gallery, Nueva York, marzo de 2000) y *Trabajadores que no pueden ser pagados remunerados para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Kunst Werke, Berlín, Septiembre 2000),

²¹ CHARLESWORTH, J. J., «500 Pounds of Common Earth, 1 Metre Cubed, Transylvania to London, 1999», en *Mute Magazine*, Londres, julio 2000.

en rigor dos versiones de la obra realizada en Guatemala. Todas ellas muestran una clara voluntad de desmaterializar la obra artística y de remover los principios sobre los que se sustenta el mercado del arte.

Mostrando unas líneas de continuidad bastante coherentes con respecto a los trabajos anteriormente mencionados, Santiago Sierra produjo en la localidad irlandesa de Limerick la pieza *Person Remunerated to Remain inside the Trunk of a Car* (2000), en la cual se introdujo a una persona en el maletero de un coche situado delante de la puerta de la *Limerick City Gallery of Art* durante la inauguración de la exposición colectiva *Friends & Neighbours*, comisariada por Rosa Martínez e incluida en la cuarta edición de la Bienal EV + A. De este modo, al presentar un trabajo invisible en el marco de un encuentro artístico, Sierra reflexionaba sobre todas aquellas obras de arte que nunca salieron a la luz pública o cayeron en el olvido. Lejos de ajustarse a los cánones de una obra que comenzaba a correr el riesgo de convertirse en una nueva forma de estándar, el artista mexicano nacido en Madrid optó por mostrarnos su faceta más radical en *A Person Remunerated during 360 Consecutive Hours* (2000), en donde durante quince días un muro de ladrillo dividió en dos partes el P.S.1. *Contemporary Art Center* de Nueva York ocultando a una persona alquilada por el artista que percibió 10 dólares por hora de trabajo y recibió alimento por un hueco abierto en el muro, significativamente, a la altura del suelo. Otros trabajos de esta índole son *Tres personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de tres cajas durante una fiesta* (Vedado. La Habana. 2000), *20 trabajadores en la bodega de un barco* (Puerto de Barcelona, 2001) o *Person in a Hole of 300 x 500 x 300 cm under the Soil* (2001), en la cual se invitó a mendigos, siempre remunerados, a ocupar un pequeño agujero bajo tierra realizado en el espacio que separa el Museo Kiasma del Parlamento en Helsinki. Pese a las críticas recibidas por el trato indigno dado a seres humanos, es evidente que el grueso de la obra de Santiago Sierra constituye una llamada de atención hacia la situación de los más desfavorecidos con la finalidad de contribuir a su mejora. En buena lógica, estos objetivos deberían perseguirse mostrando con claridad aquello que una parte de la sociedad se niega a ver. No obstante lo cual, y a la vista del escándalo que Santiago Sierra provoca con cada nuevo trabajo, es posible afirmar que su apuesta por la ocultación resulta más efectiva aun que otros trabajos de temática similar como, por citar un ejemplo significativo, el vídeo de la artista inglesa Gillian Wearing *Drunk* (1997-99), centrado en alcohólicos que viven en las calles del sur londinense.

En otras ocasiones lo que se tapa u oculta no es lo que por desagradable o vergonzoso no queremos ver, sino precisamente aquello que se supone ha de contemplarse con fascinación y respeto. Desde la *nouvelle vague* hasta los *remixes* más respetuosos con el pasado, la idea de homenaje es bien visible prácticamente en todos los géneros y disciplinas de la creación contemporánea. La serie de Stephen Prina (Galesburg, Illinois, 1954) titulada *Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet*, por ejemplo, rinde al mismo tiempo un tributo al pintor impresionista y a los cadáveres exquisitos dados a conocer por los artistas surrealistas. Realizada en los años noventa, consiste en un conjunto de reproducciones de pinturas del im-

presionista francés a las que Prina ha añadido una capa de pintura monocroma, cuestionando abiertamente conceptos como autoría, autenticidad, originalidad y apropiacionismo. Es posible, por otra parte, establecer un paralelismo formal entre *Exquisite Corpse: The Complete Paintings of Manet* y la serie *Now they are* (1992-1993) del influyente grupo británico *Art & Language*, cuyo núcleo central lo componen Mel Ramsdem (Ikeston, Derbyshire, 1944) y Michael Baldwin (Chipping Norton, Oxfordshire, 1945). Inofensivas monocromías vidriadas ocultan en este trabajo de *Art & Language* una reproducción del aún hoy irreverente lienzo *L'Origine du Monde*, del pintor romántico francés Gustave Courbet, así como otras fotografías y pinturas que igualmente representan un pubis femenino²². Sin embargo, es obligada añadir que, si bien ambas series coinciden en su apariencia externa, el trabajo firmado por *Art & Language* ofrece un discurso más coherente, completo y elaborado que el trabajo de Stephen Prina. Bien diferentes de los dos ejemplos señalados, aunque igualmente ligados a la conexión entre el concepto ocultación y la presencia o ausencia de obras de arte, son los trabajos de la artista conceptual francesa Sophie Calle (París, 1953) *Le Fantôme* (1989), *Last Seen* (1991-92) y *The Detachment* (1996). Todos ellos proponen nexos de unión entre la actividad artística y la recepción, percepción y recuerdo de las obras de arte²³. Este deseado término medio entre arte e invisibilidad se concreta en obras como *Last Seen*, en donde Sophie Calle propone un diálogo entre fotografías de los espacios ya vacíos que solían ocupar obras de arte robadas en 1990 del *Isabella Stewart Gardner Museum* de Boston (entre ellos, dibujos de Degas, y cuadros de Rembrandt, Manet y Vermeer) y descripciones de estas piezas realizadas por conservadores, vigilantes y otros empleados del museo²⁴. Por otro lado, la instalación *Los Ciegos*, presentada por primera vez en nuestro país en la sala América de Vitoria-Gasteiz en 1994, se aproxima a una idea de invisibilidad más cercana a la idea de belleza que a una reflexión sobre el arte. Para ello, la artista se sirvió de la estructura formal de la insigne obra de Joseph Kosuth *One and Three Chairs* (1965) y compuso su instalación con textos en los que personas ciegas de nacimiento definían la belleza, con fotografías del rostro de estas personas y con objetos o imágenes que reflejaban la idea que éstas tenían de lo bello.

La combinación entre el vacío aparente y el espacio (necesario para la creación de instalaciones, video-instalaciones o instalaciones sonoras) también ha producido obras maestras. Un ejemplo de lo útil y efectiva que puede resultar esta alianza es la instalación de Cildo Meireles (Río de Janeiro, 1948) *Cruzeiro do Sul* (1969-70), en la que el artista brasileño cambió su registro habitual y presentó uno de los trabajos que mejor expresan la estética y la fuerza de lo insignificante como materia

²² ABENSOUR, Dominique y SZTULMAN, Paul, *Art & Language: Índices (ahora ellos) 1992-Estudios para un incidente: ahora ellos. 1991-1993*, en catálogo de la exposición «Toponimias: Ocho ideas del espacio», Fundación «La Caixa», Madrid, 1994, p. 76.

²³ GUIVERT, Hervé, *Panegírico de una fabricante de historias*, en catálogo de la exposición «Sophie Calle. Relatos», Fundación «La Caixa», Madrid, 1996, p. 28.

²⁴ CALLE, Sophie, *La Ausencia*, en catálogo de la exposición «Sophie Calle. Relatos», Fundación «La Caixa», Madrid, 1996, p. 77.

artística. *Cruzeiro do Sul* consiste en un minúsculo cubo de madera de nueve milímetros de arista compuesto por una sección transversal de pino y otra de roble, dos árboles considerados sagrados por los pueblos indígenas brasileños y fue ideado para constituir por sí mismo una única exposición que ocuparía un espacio nunca inferior a doscientos metros cuadrados. Un planteamiento similar en aspectos no substanciales aporta el artista alemán Gerhard Merz (Mammendorf, Munich, 1947) mediante la realización de algunas de sus conocidas *archipitturas*. Con una amplitud expresiva fuera de lo común, el alemán es dueño de una disciplina artística polimórfica que le pertenece en exclusiva y que, según sus propias palabras, pretende ser la fusión perfecta entre pintura y arquitectura. La *archipittura* de Gerhard Merz que hasta la fecha ha cuadrado mejor pretensiones con resultados es la presentada en la XLVII edición de la Bienal de Venecia, en la que compartió el pabellón alemán con Katharina Sieverding. La obra presentada en Venecia, tan alejada de los experimentos conceptuales de Jan Dibbets como de los trabajos con tubos de neón de Dan Flavin o Bruce Nauman, tiende sin embargo puentes con los *architektons* presentados por Kasimir Malevich en la Bienal de 1924. En el mismo Giardino di Castello, Gerhard Merz utilizó la sala central del pabellón colocando en toda la longitud de sus cuatro lados, justo en el lugar donde se encuentran las paredes y el techo, una serie de bandas de tubos fluorescentes que pintaban de luz el espacio interior y convertían al arte mismo y a la desconocida historia del pabellón alemán en los protagonistas absolutos del trabajo. De este modo, el artista homenajea al mismo tiempo a todos los artistas alemanes que ocupan este espacio cinco meses cada dos años y ofrece un guiño irónico a aquellas personas que visitan la Bienal más interesadas en contemplar pabellones nacionales que las obras de arte que éstos acogen. No cabría esperar menos de quien ha afirmado en alguna ocasión que *lo bello es mudo y vacío*, asegura que el arte únicamente debería remitir a sí mismo y logró pasar tan inadvertido frente a las fotografías de gran formato de Katharina Sieverding que gran parte de los visitantes del pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia de 1997 creyeron que éstas ocupaban exclusivamente dicho espacio.

Ha sido tal el alcance de la ocultación y la invisibilidad como recurso en la cultura popular de la segunda mitad del pasado siglo que incluso disciplinas que en principio necesitan de la presencia de personas para su desarrollo se han mostrado en ocasiones proclives a lo oculto o lo invisible. Especialmente significativo resulta el caso de los alemanes Kraftwerk, grupo pionero de la música electrónica, que no se conforma con hacer concluir sus contadas actuaciones en vivo sacando a escena una serie de robots que ejecutan las composiciones del grupo²⁵. En efecto, su propuesta siempre ha circulado un paso por delante; y prueba de ello es su propósito de realizar, al mismo tiempo y en diferentes ciudades europeas, una serie de conciertos simultáneos con estos robots como únicos protagonistas, resultando pues in-

²⁵ ALBA SÁINZ-ROZAS, Daniel, *Vostell, Fluxus y el Punk. Breve historia del Ruido*, en actas del simposio «Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX», Editora Regional de Extremadura, Mérida (Badajoz), 2001, p. 121.

necesaria la presencia física de la banda sobre el escenario. Y de igual modo, en lo que se refiere a las diferentes vertientes del arte de acción, es obligado mencionar que no son pocos los *performers* que puntualmente se han permitido la licencia de prescindir de su propia imagen. Entre éstos, figuran nombres ineludibles a la hora de estudiar el género como Chris Burden (Boston, 1946), uno de los artistas estadounidenses más provocativos que paradójicamente inició su actividad en este campo permaneciendo encerrado en una taquilla de los vestuarios de la Universidad de California entre los días 26 y 30 de abril de 1970. La acción, convenientemente titulada *Five Day Locker Piece*, fue un episodio inédito e irrepetible en la carrera de un artista que más adelante haría de la exageración gratuita el denominador común de su trabajo que pone de manifiesto, al igual que sucede con Santiago Sierra, que las propuestas más radicales no dudan en acercarse a la ocultación y la invisibilidad para lograr sus objetivos. Por su lado, Vito Acconci (Nueva York, 1940) realizó en la galería Sonnabend de Nueva York la acción *Seedbed* (1972), sin duda alguna su pieza más conocida. El artista se masturbaba bajo una plataforma que cubría todo el suelo de la galería, de tal modo que los espectadores no podían verle y sí escuchar, amplificado a través de altavoces, los sonidos inherentes a semejante acto. Mientras que con *Seedbed* Vito Acconci se sitúa en el filo de la navaja, con *Command Performance* (1974) presentó un espacio vacío ocupado únicamente por una silla y por una proyección de vídeo, a través de la cual el *performer* invitaba al espectador a crear su propia acción con las siguientes palabras: *You're there where I used to be. I don't have to be there anymore. You can do it for me now...* (estás ahí dónde yo solía estar. No tengo que estar ahí más. Ahora puedes hacerlo por mí...). Y ahí no acaba el idilio entre el arte de acción y aquello que permanece secreto o escondido, pues esto último también puede encontrar en el lenguaje un aliado esencial. En tales casos, el resultado final tiende a situarse en un punto intermedio entre la obra de los artistas que han cultivado regularmente la invisibilidad y la ocultación y la de aquéllos, como Lawrence Weiner, Jenny Holzer o Roni Horn, que han hecho del lenguaje el principal rasgo de identidad de su discurso. Esto es lo que sucede con *The Monument to Language* (1996), una *performance* «realizada» por James Lee Byars (Detroit, 1932-El Cairo, 1997) en el *Henry Moore Institute* de Leeds, en donde una persona escondida en el interior de una gran esfera dorada recitó versos del poeta irlandés William Butler Yeats.

Es posible igualmente tender lazos entre el lenguaje y lo oculto o lo indescifrable en disciplinas artísticas alejadas (al menos aparentemente) de la *performance*. En este terreno se ha desenvuelto con destreza Ann Hamilton (Lima, Ohio, 1956), quien se ha sentido atraída recientemente por la utilización de materiales intangibles como el sonido, el aroma y la luz. Tanto en sus instalaciones *Tropos* y *Reserve*, realizadas respectivamente para el *Dia Center for the Arts* de Nueva York en 1993 y en el *Van Abbemuseum* de Eindhoven en 1996, como especialmente en las piezas derivadas de aquélla conocidas como *Tropos* o *Tropo-Books* (1993) o *Untitled* (1993), Ann Hamilton centra gran parte de su discurso en la ocultación de textos. Y así, piedrecitas colocadas cuidadosamente en el lugar adecuado o tachaduras realizadas

por la propia artista impiden leer unos libros que se exhiben siempre abiertos, quizás buscando una contradicción aparente.

Antes de que Ann Hamilton presentara los trabajos mencionados, la artista conceptual española Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) ya había explorado este camino con idéntica lucidez. El concepto de ocultación está ya presente en su obra en los primeros escritos ilegibles²⁶. Consistentes en una acumulación de escritos que imposibilitan su lectura, estos textos ininteligibles hacen referencia a diferentes variantes de la idea de censura. Y así, oscilan entre la idea censura aplicada a las libertades públicas, apreciable en trabajos como *Desarticulación de un Partido Político Clandestino* (1975), y el concepto individual de autocensura, como sucede en la instalación realizada en 1976 en la galería Propac de Madrid o en diversas series de libros de artista realizadas entre 1978 y 1983. Los escritos ilegibles no tardarían en convertirse en un elemento recurrente en la obra de Concha Jerez, un ingrediente capaz de alimentarse de sí mismo, de desarrollarse sin necesidad de recoger ningún elemento externo o de renovarse y ofrecer nuevas posibilidades con cada nueva pieza o instalación presentada por la artista. Operando de este modo como un seña de identidad equivalente al fieltro en la obra de Joseph Beuys, a la ropa usada en la de Christian Boltanski o a la frecuente utilización de cruces por parte de Antoni Tàpies.

Capítulo aparte merecerían todas aquellas obras de arte que sólo muestran una parte de una realidad concreta y ocultan intencionadamente otro fragmento de la misma, incidiendo de algún modo en esa idea de tanteo, de entrever o de ver sin ver que se ajusta a la perfección a la manera según la cual la inmensa mayoría de los mortales nos enfrentamos al mundo. Esto último puede observarse en las series de Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, 1958) conocidas como *House*, con las que el fotógrafo alemán nos invita a imaginar la vida que se desarrolla a diario en diferentes casas que tienen como denominador común sus puertas o ventanas siempre cerradas o entreabiertas. También en los muros de cemento *Sin Título* de Cristina Iglesias (Donostia-San Sebastián, 1956) que orientan su única parte trabajada hacia las paredes de las salas que los acogen o hacia una superficie de cristal que nos ofrece un vago reflejo²⁷ y en las series de fotografías de Susy Gómez (Pollença, Mallorca, 1964) que ocultan parcialmente con pintura imágenes tomadas de revistas de moda²⁸. Una lectura similar puede aplicarse a la idea de semienterramiento, un concepto que ha producido obras de gran interés en manos de artistas de *land art* como Robert Smithson (Passaic, New Jersey, 1938-1973), quien en su célebre *earthwork* titulado *Partially Buried Woodshed* (Universidad de Kent, Ohio, 1970) se sirvió de la carga de 20 camiones para semienterrar una leñera con arena. Más

²⁶ MURRÍA, Alicia, «En estado de alerta. Entrevista con Concha Jerez», en *Lápiz*, n.º 141, Madrid, 1998, p. 27.

²⁷ SEARLE, Adrián, *Stained with a Pale Light*, en catálogo de la exposición «Cristina Iglesias», Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 1997, pp. 54 y ss.

²⁸ SAN MARTÍN, Francisco Javier, «Todo sobre el cuerpo y algunas cosas sobre el amor», en *Arte y Parte*, n.º 36, diciembre 2001/enero 2002, Editorial Arte y Parte S. L., Santander, 2001, p. 79.

directos son la fila de automóviles enterrados parcialmente por el grupo *Ant Farm* conocida como *Cadillac Ranch* (1974) o la acción de Keith Arnatt (Oxford, 1930) titulada *Self Burial* (1969), en la que el artista británico es sepultado bajo tierra. Estos dos ejemplos, junto con determinados recubrimientos de Christo, la citada intervención de Walter de Maria *Vertical Earth Kilometer* y otros trabajos menos conocidos, ponen de manifiesto las múltiples posibilidades que ofrece el maridaje entre el *land art* más riguroso y el concepto ocultación. En cualquier caso, sigue existiendo espacio para el semienterramiento en obras alejadas de este movimiento. Principalmente en las piezas del artista norteamericano Robert Gober (Wallingford, Connecticut, 1954) *Disappearing Sink* (1986), en donde una pila da la impresión de desvanecerse²⁹, y *Two Partially Buried Sinks* (1986-87), constituida por dos pilas sepultadas parcialmente en un parque.

Por todo cuanto queda expuesto, es posible afirmar que la utilización de la invisibilidad o la ocultación en el arte del último medio siglo va mucho más allá de la fascinación que en ocasiones puede producir lo que no se entiende. Este recurso ha sido explotado con habilidad en disciplinas tan distantes entre sí como el *land art* o el arte sonoro y ha sido utilizado tanto en libros de artista como en *performances*, piezas o instalaciones. No hemos tratado, en consecuencia, de relacionar una serie de obras de arte que tienen en común el envoltorio y ocasionalmente coinciden en el contenido. Por el contrario, la extraordinaria variedad de ejemplos aquí aducidos evidencia que si es posible acudir a lo indescifrable como punto de contacto entre propuestas tan dispares como las que ofrecen Cildo Meireles, *Art & Language* o Cristina Iglesias, se debe en gran medida a que todas ellas son manifestaciones artísticas creadas por seres humanos. Y que éstos, tal vez por la unicidad intrínseca última inherente a la especie, son capaces de alcanzar metas semejantes, sin conexión alguna entre ellos y, en muchos casos, desde puntos de partida diferentes.

²⁹ SIMON, Joan, *Robert Gober y lo extra ordinario*, en catálogo de la exposición «Robert Gober», Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992, p. 20.