

Douglas Huebler

Francisco J. Lara-Barranco

Douglas Huebler

Faco Lara-Barranco

DOUGLAS HUEBLER fue uno de los representantes más destacados del Arte Conceptual en los Estados Unidos. Desde 1968 buscó metodologías alternativas de creación: el descubrimiento del mapa (empleo del lenguaje asociado a una reunión de imágenes) le permitió transmitir al observador de cada obra una "imagen mental" diferenciada y con ello un entendimiento individualizado de la pieza.



"Arte Conceptual, para mí, significa un trabajo en el cual la idea es lo principal y la forma material es secundario, sin peso, efímero, inapreciable, sin pretensiones y/o 'desmaterializado'".

[Lucy R. Lippard]



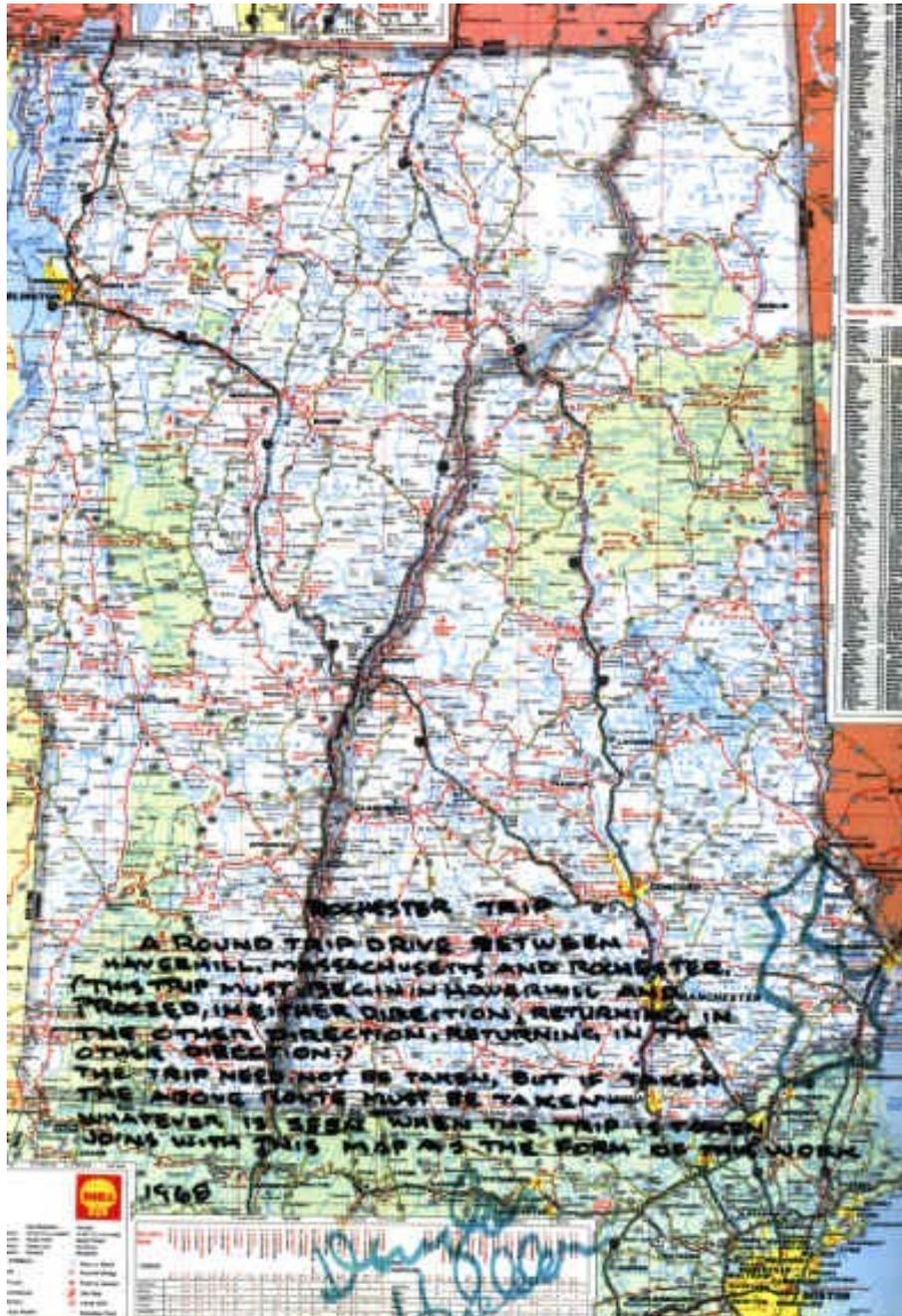
*Douglas Huebler trabajando
en Locatin Piece n. 13
Kern County, California
Junio, 1969.*

Douglas Huebler¹

Francisco J. Lara-Barranco

DOUGLAS HUEBLER fue uno de los representantes más destacados del Arte Conceptual en los Estados Unidos. En sus comienzos, tras una breve incursión por las prácticas expresionistas, desarrolló una producción de estética visual minimalista. Desde 1968 buscó metodologías alternativas de creación: el descubrimiento del mapa (empleo del lenguaje asociado a una reunión de imágenes) le permitió transmitir al observador de cada obra una “imagen mental” diferenciada y con ello un entendimiento individualizado de la pieza. Sus intereses creativos se han focalizado, continuamente, en la realización de proyectos neutrales, con la premisa de que el observador no resultara “inhibido” a causa de la imagen proyectada por la obra.

¹ Reimpreso y ampliado de “Douglas Huebler ” en Marianne Van Leeuw y Anne Pontégnie (editores), *Origin and Destination. Alighiero e Boetti, Douglas Huebler*, Bruselas (Publicado por la Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts), 1997, pp. 123-137. (Traducción Nick Stompoly).



Rochester Trip

Un viaje de ida y vuelta entre Haverhill, Massachusetts y Rochester. (Este viaje debe comenzar en Haverhill y llevarse a cabo, en cualquiera de las direcciones, volviendo por la dirección contraria).

El viaje no necesita ser realizado, pero si lo fuera la ruta indicada debe ser tomada.

Cualquier cosa que se vea durante el viaje forma parte junto con este mapa de la forma de este trabajo.

Douglas Huebler, 1968

El mismo día que me pidieron que escribiera estos comentarios, recibí una petición de Paco Lara-Barranco^[1] para ser “entrevistado” a través de respuestas escritas para su proyecto de investigación sobre Arte Conceptual, y como dio la casualidad de que sus preguntas se centraron tan profundamente en mis continuas preocupaciones, he elegido contestar un número selecto de ellas con el propósito de producir este texto.

Me dirigiré primero a la última de las preguntas de Paco Lara-Barranco, dice así:

Finalmente, ¿Qué le gustaría que perdurara de su trabajo?

“Perdurar” es una palabra que jamás había escuchado, así que recurrí a mi diccionario Thesaurus, el cual me dijo que significa, “lo que sigue viviendo”, “duradera”, etc. En el mismo momento que leía ese significado, escuché en la televisión –referente al desastre de Chernobyl– “Ciudadanos mayores han vuelto, entregados a la certeza de la Muerte”. Puede que sean irreconciliables los conceptos de “lo que sigue viviendo” y la “certeza de la Muerte”, y lo que me viene a la mente es el caso propuesto por Albert Camus en *El Mito de Sisyphus* donde él argumenta que la lucha del Hombre por arrancar un significado de la vida está predestinada a fracasar porque, por supuesto, tarde o temprano todos estamos obligados a enfrentarnos con nuestra mortalidad.

Camus sigue diciendo que el Hombre, como Sisyphus, debe aceptar la absurdidad inherente en esa verdad, y entonces conquistarla a través de la actividad creativa donde él, o ella, exista en un estado de aceptación rebelde, en una transcendencia que se niegue ante la resignación, especialmente durante el tiempo en que un objeto creativo se está produciendo. Al final de cada una de estas producciones creativas, sus productos se guardan y otra producción empieza. Así que, lo que yo espero que dure en mi trabajo será su afinidad con los otros incontables productores de Arte que han creado poemas y pinturas, arias y operas,... a través de la historia. En un nivel más inmediato, mi trabajo tiene, para mí por lo menos, una vida dialéctica continua siempre que es visitado de nuevo, porque no está diseñado para llegar a una conclusión final: existe en el presente como modelo de cómo puede ser formulado el significado.



Douglas Huebler, Pintura, 1958
Óleo sobre tela con cemento
Colección Addison Gallery of American art

Primero contesté la última pregunta de Paco Lara-Barranco porque me dio la oportunidad de establecer la base para otro comentario que haré a continuación, así que ahora me dedicaré a su primera pregunta la cual dice así:

Me gustaría empezar echando un vistazo a los años 60 a través de Duration Pieces (Piezas de Duración), Variable Pieces (Piezas Variables), y Location Pieces (Piezas de Localización). Ud. declaró que estas obras fueron desarrolladas a través de un sistema conceptual: “Los sistemas usados son grupos de números al azar o lógicos; aspectos de Tiempo; o proposiciones en el lenguaje”. ¿Cómo y por qué empezó Ud. a interesarse en esta manera de concebir una pieza?

Durante los años en que yo estaba enseñando varios cursos de historia de arte, llegué a ser cada vez más consciente del papel significativo que tiene el lenguaje en la manera en que el Arte era recibido, notando, como después de oír y leer una lista apropiada de palabras, los estudiantes eran capaces de “ver” lo que supuestamente tenían que ver en los objetos de arte, y de saber lo que supuestamente tenían que saber sobre el tema de la obra. Durante aquellos años me encontré a mí mismo leyendo metros y metros de palabras, escritas por críticos formalistas de arte que apoyaban la manera de hacer de la fase anterior del Expresionismo Abstracto –La Pintura de Campos de Color– con lo que

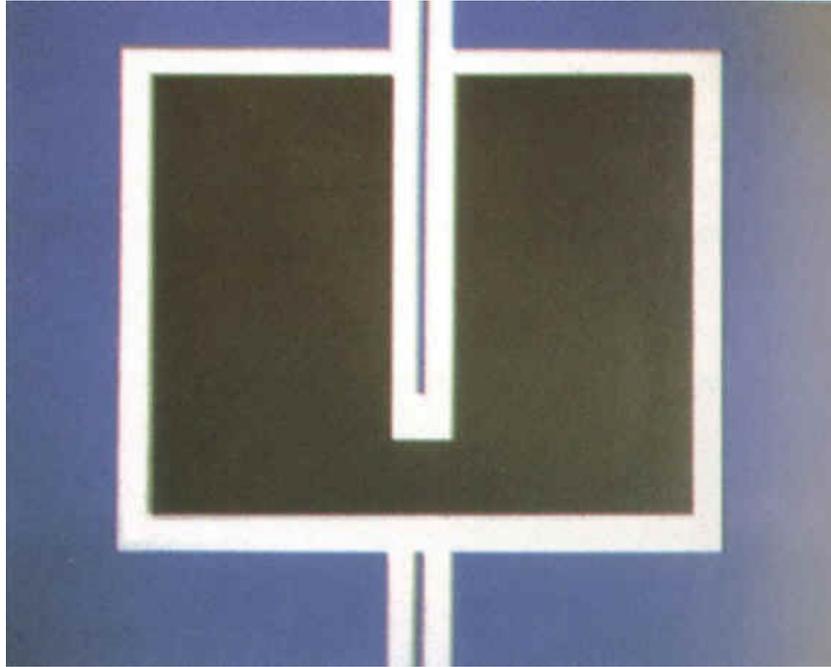
parecía que tanta apología excesiva era para convencerme de que la retórica era lo único que quedaba de la energía creativa que había empujando a la resolución modernista a mediados de los años 60.

Simultáneamente, jóvenes artistas parecían dispuestos a dejar que hablaran los críticos, así que se puso de moda ser conocido como “artista tonto”, librado de la responsabilidad de contestar cualquier pregunta sobre su pintura excepto para señalar y decir “¡Sólo mirad!”. Nombraré a esta actitud “mistificación” como manera de llegar a la tercera pregunta de Paco Lara-Barranco, la cual dice así:

Desde entonces, y a lo largo de su carrera, una de sus metas fue una rebeldía en contra de la “mistificación”. ¿Podríamos decir que esta desmitificación se dirige no sólo en contra del objeto, sino también hacia la actividad del artista?

El “artista tonto” ha dado paso, casi por completo, a la actual generación de jóvenes artistas compitiendo para ser reconocidos como el peor artista “niño malo” (a nadie le debe sorprender cuando los coleccionistas corren para comprar las partes del cuerpo del primer asesino en serie que declare que su proyecto es, de hecho, *Arte*: por supuesto, podemos esperar que sus obras hayan sido embalsamadas, e instaladas elegantemente en una galería de alto standing).

Regresaré al camino inicial de esta entrevista diciendo que, mi propio trabajo evolucionó de una temprana tendencia Expresionista derivada de la siempre presente influencia de Max Beckmann en la parte central de EE.UU. durante mis días de estudiante; cuando aterricé en Nueva York unos años más tarde, hice pintura Expresionista Abstracta pero gradualmente desarrollé un planteamiento más mínimo resultado de mis lecturas de Zen, Existencialismo, y Fenomenología.



Douglas Huebler, Pintura, 1962
Acrílico sobre madera (montada)
Premio Competición de Pinturas, Nueva Inglaterra
(Destruído durante la exposición)

En 1966 una escultura mía fue incluida en la exposición *Primary Structures* (Estructuras Primarias) celebrada en el Museo Judío de Nueva York y para el catálogo escribí lo siguiente:

“Deseo hacer una imagen que no tenga una posición privilegiada en el espacio ni un ‘dentro’ ni un ‘fuera’”.

A finales de 1967, sin embargo, llegué a la conclusión de que los objetos Minimalistas requieren unos ambientes culturalmente determinados de las galerías y museos para generar su *gestalt* designado, pero, como tales objetos son *reales* en el mismo sentido que un cubo, por ejemplo, es real, me di cuenta, cuando coloqué algunos de mis objetos fuera de mi estudio, que sus realidades esenciales fueron rápidamente sofocadas por aquella realidad del ambiente natural que los rodeaba.



Douglas Huebler
Serie Truro, número 1, 1966
Formica sobre contrachapado

Consideré la probabilidad de que un jardín al aire libre, formalmente diseñado, habría ofrecido un contexto más agradable para mis obras, pero un planteamiento así no tenía nada que ver con mis objetivos. Lo que sí me interesaba era situar mis obras en la naturaleza para que no llamaran la atención más que cualquier arbusto o piedra, etc., y así podría inspirar al observador a sentir la conexión orgánica entre la obra en sí, el ambiente, y su presencia dentro del entorno.

Como experimento, coloqué unos clavos muy largos en el suelo, configurando con ellos una forma ovalada muy grande, pero, como no se podían ver los clavos, hice un dibujo de la forma y debajo escribí palabras que describieron sus medidas, la localización del sitio, y la fecha. Por supuesto, lo que rápidamente vi fue que el dibujo era, de hecho, un *mapa*.

En este momento parece relevante hablar de mapas desde el punto de vista de mi experiencia en la Segunda Guerra Mundial, cuando serví como un soldado de la inteligencia en la isla Peleliu del Pacífico suroccidental donde formé parte del Grupo Aéreo 11 de la Marina. Durante unos seis meses escribí el diario del grupo, en el cual se contaban todos los detalles y resultados de nuestros continuos bombardeos de las islas de Koror y Babelthaup, situadas a unos minutos de nuestra pista de despegue.

En numerosas ocasiones acompañé a los pilotos en los vuelos de observación para determinar si las posiciones de las armas antiaéreas habían sido destruidas o cambiadas de sitio, que es lo que ocurría a menudo.

Cualquier nueva información que aportábamos era expuesta en un mapa grande con chinchetas de colores, y esta información tenía un papel importante en las reuniones de inteligencia celebradas antes de cualquier bombardeo.

La relación que tienen estas reuniones con este trabajo es que fueron conducidas a través de una combinación de lenguaje descriptivo y muchos tipos de imágenes visuales proporcionadas por el mapa, el cual transmitió una imagen mental a cada piloto, así que él sabía lo que esperaba ver durante su misión.

Hacia mucho que no pensaba en aquellas experiencias de guerra hasta que me encontré buscando metodologías alternativas para la expresión de mis intereses creativos, pero la memoria de aquella época volvió mientras yo empezaba a sentir el significado del mapa como el tipo más esencial del modelo conceptual.

Como consecuencia de lo que he hablado desde 1968, he traído el lenguaje al enfoque literal de mi trabajo, da igual el tipo de imágenes visuales con las cuales se asociaba: no importa si las imágenes parecen disparatadas porque es el lenguaje lo que permite al observador reconstituir las formas de la información en un texto conceptualmente comprensivo.

“El sujeto del arte es el observador entregado en una actividad auto-producida que, en sí misma, reemplaza la apariencia y se convierte en la imagen virtual de la obra”^[2].

A principios de 1968, hice varias obras usando mapas de carretera comerciales en los cuales dibujé “viajes” con rotuladores de colores. Uno de los primeros fue el *viaje a Rochester*, el cual conlleva el siguiente lenguaje: un “camino de ida y vuelta entre Haverhill, Massachussets, y Rochester, New Hampshire”, y palabras que decían: “el viaje *tiene que* empezar en Haverhill y proceder en cualquier de los dos sentidos, volviendo por el sentido opuesto”, aunque “no es preciso seguir el viaje, pero si se sigue, la ruta antes mencionada tiene que ser la elegida” y “cualquier cosa que se vea durante este viaje se une al mapa como la forma de esta obra”.

Dado que los mapas incluyen “aspectos de tiempo” y “proposiciones de lenguaje” desarrolladas culturalmente, yo creo que proporcionan la tendencia estructural para todo lo que yo quería expresar en los *Duration pieces*, *Variable pieces*, y *Location pieces*; y esa manera de “concebir una pieza” sigue, como ya he sugerido, la dirección esencial que ha seguido mi trabajo.

Pregunta número 2:

Ud. usaba fotos en un sentido documental como medio de evitar cualquier decisión personal estética. Al margen de su propio gusto, “sin una intención de visionar algo interesante”, ¿qué características quería hallar (y cuáles halló) después de la producción de sus obras donde ninguna foto tenía un privilegio especial? (Hablo de las obras con una sucesión de fotografías).

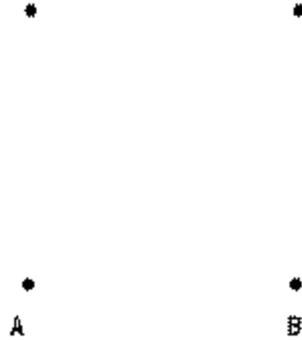
Un sistema conceptual predeterminado, como doblar el intervalo de tiempo entre sacar cada foto en una serie, elimina la posibilidad de que el tema de la obra pueda ser considerado como un objeto estético de consumo. Quiere decir que el público de la obra producida de esta manera es libre para recibir su contenido como natural, libre de propósito formal o de deseo expresivo. Para asegurar además la recepción sin inhibiciones de las imágenes, las fotografías que han sido hechas en secuencia son presentadas en un orden mezclado, y así se derrumba la estructura del sistema usado en un campo de representación no diferenciado.

Las imágenes resultantes de la destrucción de su propio método de producción resultan *plenas de tiempo*, en vez de *sin tiempo*, y además están “vivas y enteras en cada instante de tiempo durante el cual son percibidas. Ninguna parte aspira a un significado más grande que otra, ni se pretende que el observador sepa la linealidad de la secuencia de eventos que formó la imagen: existe enteramente como hecho en un momento históricamente presente”^[3].

Pregunta número 8:

Usted mezcla imágenes de la realidad (fotografía), con imágenes ficticias (dibujo). ¿Qué interés le motiva para usar la realidad y la ficción a la vez? ¿Implica Ud. un significado doble adicional más allá de lo literal y lo referencial además de lo que estamos viendo?

Muchas de las *Location Pieces* que hice en 1.968 trataban de mapas en general, así que dentro de la naturaleza de esta práctica empecé una serie de dibujos en los cuales aparece, por ejemplo, un punto descrito en términos explícitamente fácticos al lado de un segundo punto, el cual se describe mucho más libremente, como se ve en el siguiente ejemplo.



A. REPRESENTA UN PUNTO QUE ESTÁ COLOCADO PRECISAMENTE EN LA SUPERFICIE DEL FOLIO SOBRE EL CUAL APARECE.

B. REPRESENTA UN PUNTO QUE ESTÁ COLOCADO ACTUALMENTE A LA MITAD DE LA DISTANCIA ENTRE EL OJO DERECHO DEL OBSERVADOR Y LA SUPERFICIE SOBRE LA CUAL APARECEN ESTAS PALABRAS.

Si el lector vio la configuración de un “cuadrado” en los cuatro puntos representados arriba, antes de haber leído el lenguaje descriptivo escrito debajo, entonces él o ella seguramente estaría de acuerdo en que el acto de leer la descripción del punto “B” desconstruyó la percepción original del “cuadrado”. Sin embargo, no es mi intención discutir sobre si una representación particular es verdadera o no, sino implicar el lenguaje en la manera como se recibe cualquier forma de representación. Mi respuesta a la pregunta es que “sí” la mezcla entre imágenes cogidas de la realidad, por ejemplo fotografías (pero sin limitarse a ellas), y ficción (la cual incluye dibujos, pinturas, y por supuesto lenguaje) puede construir un nuevo lenguaje: de hecho un *tercer* lenguaje.

Mientras producía los proyectos fotográficos anteriormente mencionados, pronto me di cuenta que estaba haciendo arte fuera del estudio por primera vez, requiriéndome a intentar ser creativo mientras estaba rodeado por el murmullo de la vida callejera. Por ejemplo, mientras trabajaba en un proyecto tan neutral como fotografiar “a la distancia máxima del ojo”, la gente se agachaba, posaba, o a veces se molestaba por que su imagen era tomada sin su consentimiento. Por supuesto, empecé a comprender que para la mayoría de la gente la cámara representaba una “amenaza” de algún tipo, lo cual yo compartía, existe una profunda sensación de vulnerabilidad delante de la cámara porque simboliza un espejo de una sola cara, un *ojo* que ve al sujeto de manera incondicional y a la vez denegándole cualquier posibilidad de que éste pueda ver su “reflejo”: delante de un espejo cotidiano uno puede posar hasta que se refleje la “mejor cara”, pero a menudo la cámara capta la peor.



VARIABLE PIECE #34
Bradford, Massachusetts

During November, 1979, eight people were photographed at the exact instant when the photographer, or his assistant, said: "You have a beautiful face!"

The eight photographs, and this statement join together to constitute the form of this piece.

December 1979 Douglas Hudler



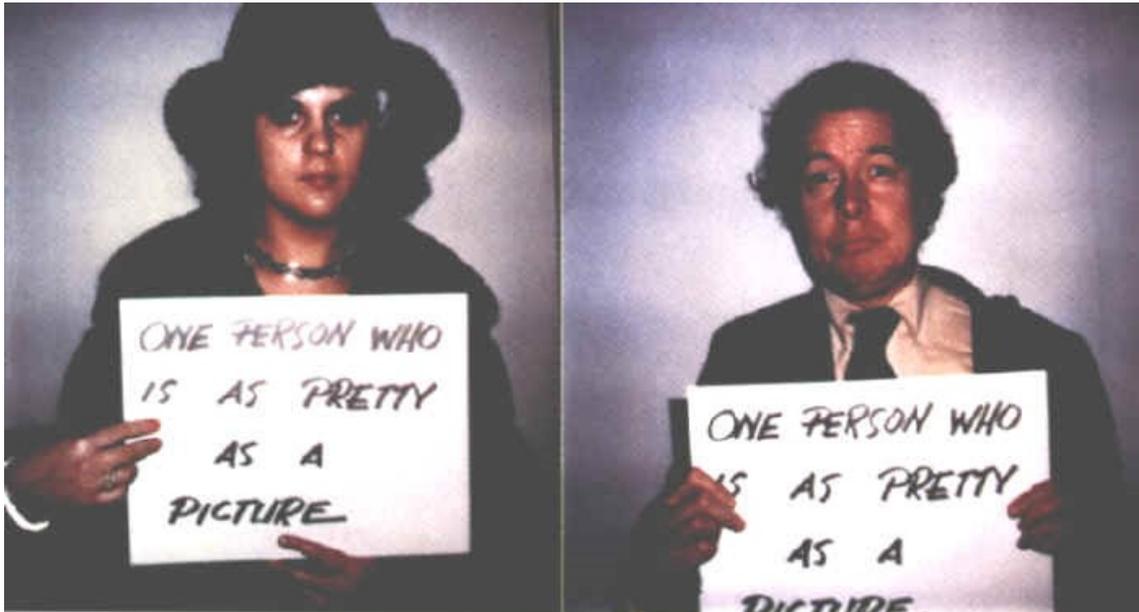
*PIEZA VARIABLE, número 34
Bradford, Massachusetts*

Durante noviembre, 1970, ocho personas fueron fotografiadas justo en el momento en que el fotógrafo, o su ayudante, dijo: “Tiene una cara bonita”.

Las ocho fotos, y esta declaración se unen para constituir la forma de esta pieza.

Diciembre 1970

Douglas Huebler



100E/ PIEZA VARIBALE, número 70: 1971

Desde 1.971 miles de personas han sido fotografiadas para el proyecto “Todo el mundo vivo”; cientos han sido fotografiados de la siguiente manera:

A varios acontecimientos artísticos, visitantes que han acordado las condiciones de participación en este proyecto eligieron al azar una de las ochenta tarjetas en las cuales fueron escritas frases hechas, por ejemplo, “hay por lo menos una persona que es bella pero tonta”. (Incluidas en este montón de tarjetas estaban “caracterizaciones” fabricadas por el artista especialmente para esta obra.)

Al prohibirse leer la tarjeta hasta después de ser fotografiado con ella, cada participante posaba con el conocimiento de que el azar asociaría su cara con una caracterización cuya verdad podría ser halagadora o insultante.

El sujeto de cada retrato producido por esta actividad había acordado que, fuese cual fuese el resultado, se convertiría en un documento permanente del proyecto “todo el

mundo vivo”. A quien la fotografía le resultaba completamente inaceptable se le permitía usar un rotulador para tacharla; casi nadie lo hizo.

Durante los años anteriores a que esta forma particular de documentación fuera concluida, en abril de 1.977, a un total de cuatro personas se les asociaban para siempre con la caracterización:

UNA PERSONA QUE ES TAN GUAPA COMO EN UNA FOTO

Ampliaciones de sus fotos se unen con esta declaración para constituir la forma de esta pieza.

Douglas Huebler, 1977

Para dar la vuelta a esta situación diseñé un proyecto que pensaba que aliviaría al sujeto de la ansiedad clásica asociada con posar ante la cámara: pregunté a la gente de la calle si podría fotografiarles para un estudio que realizaba sobre caras (nunca mencioné “arte” al hacer este proyecto), y a aquellos dispuestos a posar diría justo en el momento de dar al botón, “tiene una cara bonita” o, “una cara interesante”, o lo que parecía apropiado decir en cada caso.

Mi objetivo fue grabar la expresión de la cara de cada sujeto cuando su ansiedad normal era aliviada por comentarios altamente halagadores, que tomaron el lugar del espejo “perdido”. Además, sentí que la cámara había sido transformada de un instrumento de intimidación a una manera de mediar la distancia social que generalmente existe entre desconocidos.

Pregunta número 5:

(Fotográficamente) “para documentar la existencia de todo el mundo viviente” - según sus palabras-, fue otra de sus metas anteriores. ¿Qué diferencias hay con su fotografía de hoy?

PIEZA VARIABLE, número 70 (en proceso)
Global

A lo largo de lo que queda de la vida del artista se documentará fotográficamente, al máximo de su capacidad la existencia de cualquier persona viva para producir la representación más auténtica e inclusiva de la especie humana que pueda ser montada de esta manera.

Ediciones de esta obra serán publicadas periódicamente en una variedad de maneras tópicas: “100.000 personas”, “1.000.000 de personas”, “10.000.000”, “gente personalmente conocida por el artista”, “gente con rasgos comunes”, “superpuestos”, etc.

Noviembre de 1.971

Douglas Huebler

Tras adentrarme en el círculo socio-político, como ya he mencionado, esto dio paso a que desarrollara el proyecto “Todo el mundo está vivo” como forma lógica a través del cual podría adelantar el examen del dialecto natural/cultural, que era de interés principal para mí. La obvia imposibilidad de su programa, ya descrito, convierte a sus representaciones fotográficas en signos que flotan libremente enganchados a los términos ya preparados de aforismos y dichos culturalmente fabricados. Como en todo mi trabajo, este proyecto quiere preguntar a su público sobre su disponibilidad -y la disponibilidad de los demás- a aceptar relaciones construidas arbitrariamente entre el lenguaje y las apariencias.

Sea cual sea la influencia que produce una pieza particular, las imágenes visuales presentadas siguen naturales, indiferentes al propósito humano, o, como dice Alain Robbe-Grillet, en *Para la nueva novela*: “el hombre mira al mundo pero el mundo no le devuelve la mirada al hombre”.

En la declaración para *Variable Piece* (Pieza Variable) número 70: 1971, la frase entre paréntesis “en proceso” se incluyó como una cláusula especialmente importante que señala la contingencia incorporada en el proyecto entero debido al hecho obvio de que el flujo continuo de la “especie humana” es implicado orgánicamente en la “extensión de la capacidad del artista”. No quiero asegurar ni una postura trágica ni heroica al referirme otra vez a Sisyphus envuelto en una tarea eternamente absurda, sólo para decir que los dioses, quienes sean, no me sentencien a hacer obras *sin acabar*, pero una idea así me proporciona tanto razón como placer para producir obras bajo la clasificación de

la imposibilidad de no poder finalizar con el propósito inicial. Así que, entonces no hay nada diferente en mi fotografía de hoy. De hecho, como he dicho, mis fotografías son completamente corrientes (naturales) de todos modos. Sin embargo, fotos y aforismos del proyecto “Todo el mundo está vivo” están incluidos como uno de varios textos que contribuyen y dan forma al texto mayor del recién proyecto *Crocodile Tears* (Lágrimas de Cocodrilo): otros eran narraciones expresadas a través de la forma *popular* de la tira de cómic, cuya intención es deconstruir asuntos políticos relacionados con el mundo del arte, como valor, autenticidad, aura, fraude, utopía..., todos ellos se unen como la forma final del texto más grande al cual acabo de hacer referencia.

Pregunta número 7:

Ud. tiene una relación con “la historia” en el sentido de que “rehace” obras maestras representativas de Brueghel, Matisse, Reinhardt (entre otros). ¿Está intentando dar un nuevo significado a “la historia”? ¿Está sugiriendo que “la historia” necesita ser releída?

En las piezas *Crocodile Tears* incluí pinturas para intentar materializar el aura del estilo de un artista en concreto o de algún tipo de estilo genérico mientras el texto expresaba claramente el hecho de que no es ni “un original” ni aspira a ser comparado al original. Igual que las fotos, aforismos y la narrativa de las tiras de cómic, la pintura tiene un papel secundario para interpretar: todos los “textos contribuyentes” deben ir pasando por el *lenguaje* que la forma del texto entero ha producido conceptualmente en la mente del observador. Sí propongo, sin embargo, que “la originalidad” se puede sentir a través del discurso interno que ha sido generado dialécticamente con la combinación de todos los textos en cualquier pieza.



CROCODILE TEARS: BURIED TREASURE

(Brief fictions re-ascending from the proposal in VARIABLE PIECE #10-1071 "to photographically document the existence of everyone alive.")



Represented above is at least one person who is never at loss for words.

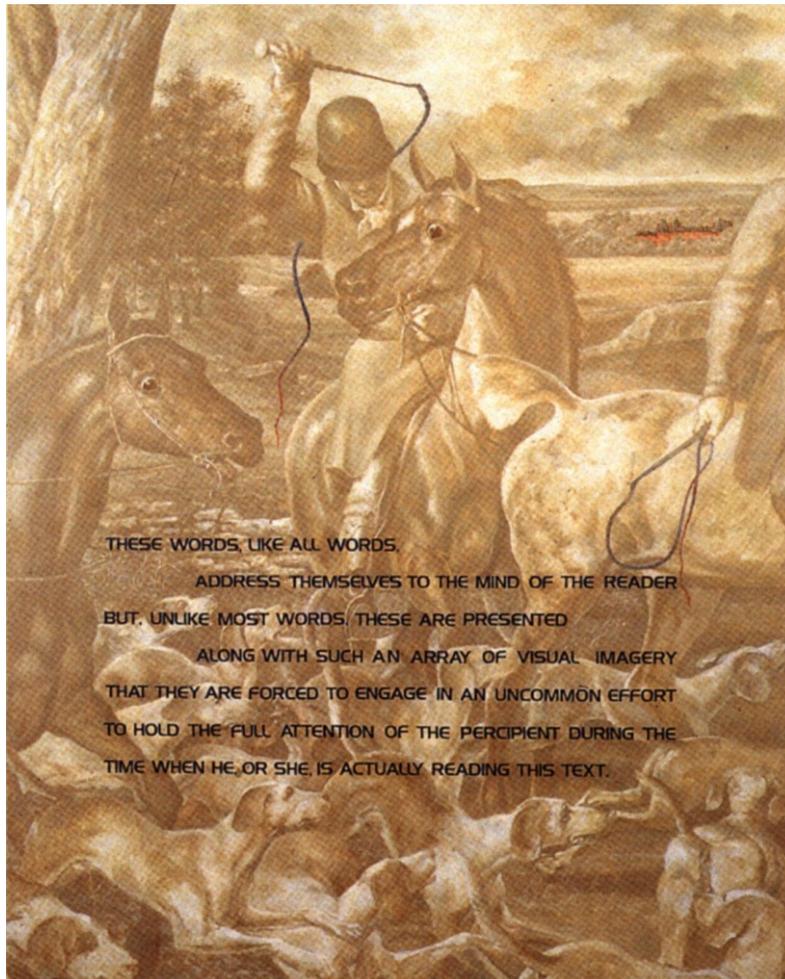
Una definición de la historia dice así “una narrativa que recuenta eventos del pasado tratando de asuntos humanos”, mientras referencias a ella a menudo se relacionan a un esfuerzo para implicarla en algún tipo de significado nuevo: quiere decir, que se relea desde una perspectiva nuevamente construida, y en mi práctica esto significa, como he dicho previamente, a tener referencias asociadas con fotografías mostrando imágenes naturales sin mediar e iconos culturales expresados con aforismos y frases hechas.

Vale la pena señalar aquí, que la historia es la doncella dispuesta (o quizá no dispuesta) del mercado consumista cuando transforma artefactos cotidianos en objetos de valor monetario significativo, como hemos visto en la subasta reciente de la herencia de Jackie Kennedy Onassis.

Cuando empecé este ensayo pensaba incluir todas las 34 preguntas de Paco Lara-Barranco junto con mi respuesta a la mayoría de ellas, pero como he contestado a tan pocas hasta este momento me dirigiré a las otras a través de correspondencia personal con él, mientras tanto, terminaré este trabajo yendo a la pregunta número 4:

¿En qué sentido consideraría que sus producciones son iconoclastas? ¿En qué sentido consideraría que sean no convencionales?

Creo que la respuesta a ambas preguntas se puede inferir de la siguiente anécdota: después de que mi hija Kate, de 9 años, miró por encima de mi hombro durante las numerosas semanas que trabajaba en un cuadro basado en una escena típica de una cacería de zorro inglés y vio que, como punto final, yo había adherido varias tiras de texto en plástico a la superficie, ella dijo: “Papi, ¿por qué arruinaste tu cuadro con todas esas pegatinas?”^[4]



Pintura del tesoro enterrado, 1995

^[1] Paco Lara-Barranco es un artista que completó su doctorado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

^[2] Douglas Huebler, *Catalog Statement*, en el catálogo *Addison Gallery of American Art*, Andover, 1970.

^[3] Douglas Huebler, *Catalog Statement*, en el catálogo *Time*, Philadelphia College of Art, 1977.

^[4] Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación financiado con una beca del Ministerio de Educación y Cultura, Madrid. Fue desarrollado en Washington University School of Art, St. Louis, Missouri, bajo la dirección del profesor Bill Kohn.

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA

A

Art-Language: "Introduction", *Art-Language, The Journal of Conceptual Art*, (Editan Therry Atkinson, David Bainbridge, Michael Galdwin, Harrold Hurrel), Great Britain, mayo 1969, vol. 1, n. 1, pp. 1-4.

B

Gregory Battcock: *Idea Art. A Critical Anthology*. New York (E.P. Dutton), 1973, pp. 1-2.

Battcock: "Marcuse and Anti-Art", *Arts Magazine*, verano 1969, vol. 43, n. 8.

Mel Bochner: "Serial Art. Systems: Solipsis", *Arts Magazine*, verano 1967, vol. 41, n. 8, p. 40.

C

Pierre Cabanne: *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York (De Capo Press), 1987.

Frances Colpitt and Phyllis Plous: *Knowledge: Aspects of Conceptual Art*, Santa Barbara (University Art Museum), 8 enero-23 febrero, 1992. Catálogo de exposición.

Conceptual Art and Conceptual Aspects, New York (The New York Cultural Center), 10 abril-24 agosto, 1970. Catálogo de exposición.

D

Marcel Duchamp: "The Creative Act" en *The New Art. A critical anthology*, pp. 25-26.

Duchamp: "I Propose to Strain Laws of Physic", *Art News*, Diciembre 1968, vol. 67, n. 8.

Duchamp, Madrid (Fundación Caja de Pensiones y la Fundación Juan Miró), febrero, 1984. Catálogo de exposición.

G

Colin Gardner: "The world according to Douglas Huebler", *Artforum*, noviembre 1988, vol. 27, n. 3, p. 100.

Claude Gintz: "El Arte Conceptual, una perspectiva: notas para un proyecto de exposición", separata en español del catálogo *L'Art Conceptuel, Une perspective*.

K

Joseph Kosuth: "Art after philosophy: part II", *Studio International*, noviembre 1969, vol. 178, n. 916, pp. 160-161.

L

L'Art conceptuel, une perspective (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), 22 noviembre 1989-18 febrero 1990, p. 223. Comisaria Suzanne Pagé. Catálogo de exposición con separata en español.

Sol LeWitt: "Sentences on Conceptual Art", *Art-Language, The Journal of Conceptual Art*, May 1969, vol. 1, n. 1, pp. 11-13.

Lewitt: "Drawing Series 1968 (Fours)", *Studio International*, abril 1969, vol. 177, n. 910, p. 189.

LeWitt: "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, verano 1967, vol. 5, n. 10, p. 80.

Alicia Legg: *Sol LeWitt*, New York (The Museum of Modern Art), 1978.

Lucy R. Lippard y John Chandler: "The desmaterialization of art", *Studio International*, febrero 1968, vol. 12, n. 2, pp. 31-33.

Lippard: *Six years: The desmaterialization of the art object*. New York (Praeger Publishers), 1973.

----: *Changing. Essays in Art Criticism*. New York (E.P. Dutton), 1971, p. 294.

----: *557,087*, Seattle Art Museum (The Contemporary Arts Council), septiembre 5-octubre 5, 1969. Catálogo de exposición.

----: "Sol LeWitt: Non-Visual Structures", *Artforum*, abril 1967, vol. 5, n. 8, pp. 42-46.

M

Simón Marchan Fiz: *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Madrid (Ediciones Akal), col. "Arte y Estética", n. 4, 3a. ed., 1988.

Ursula Meyer: "The Eruption of Anti-Art", en *The New Art. A Critical Anthology*, edita Gregory Battcock. New York (Dutton).

Meyer: *Conceptual Art*, New York (E.P. Dutton & Co., Inc.), 1972.

Robert C. Morgan: *Conceptual Art: an American Perspective*. North Carolina (McFarland and Company, Inc., Publishers), 1994.

Morgan: "Word, Document, Installation. Recent Developments in Conceptual Art", *Arts Magazine*, mayo 1991, vol. 65, n. 9, p. 69.

----: "Idea, Concept, System", *Arts Magazine*, septiembre, 1989, vol. 64, n. 1.

----: "The situation of Conceptual Art. The 'January Show' and after", *Arts Magazine*, febrero 1989, vol. 63, n. 6, pp. 40-50.

P

Peter Plagens: "557,087", *Artforum*, noviembre 1969, pp. 64-67.

R

Juan Antonio Ramírez: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid (Ediciones Siruela), 1993.

Reconsidering The Object of Art: 1965-1975, Los Angeles (The Museum of Contemporary Art), 15 octubre 1995- 4 febrero 1997. Catálogo de exposición.

Barbara Reise: "Sol LeWitt drawings 1968-1969", *Studio International*, diciembre 1969, vol. 178, n. 917, pp. 222-225.

S

Karel Schampers: *On Kawara: Date Paintings in 89 Cities*, Rotterdam (Museum Boymans-Van Beuningen), 1990, p. 199. Catálogo de exposición.

Seth Siegelaub: *January 5-31*, New York, 1969.

Siegelaub: "Apuntes sobre el llamado 'Arte Conceptual'". Fragmentos de entrevistas inéditas con Robert Hosvitz (1987) y Claude Gintz (1989), separata en español del catálogo *L'Art Conceptuel, Une perspective*, pp. 38-40.

----: "On exhibitions and the world a large: A Conversation with Seth Siegelaub" en *Idea Art*, pp. 165-173.

Robert Smith: "Conceptual Art" en *Concepts of Modern Art*, edita Nikos Stangos. New York (Harper and Row, Publishers), 1974, 2ª. edición.

W

Lawrence Weiner: "A piece", *Studio International*, Julio-Agosto 1970, vol. 180, n. 924.