

OBJETOS, PARA USAR
INSTRUMENTOS PARA PROCESOS



La Franz Erhard Walther Foundation colaboró en la investigación de este proyecto, y otorgó apoyo para la realización de la exposición y la publicación.

Todas las imágenes: cortesía de Franz Erhard Walther Foundation, a excepción de las que indican lo contrario.

OBJETOS, PARA USAR
INSTRUMENTOS PARA PROCESOS

FRANZ ERHARD WALTHER

07	PRESENTACIÓN	13	FRANZ ERHARD WALTHER EL OTRO CONCEPTO DE OBRA
09	INTRODUCCIÓN	17	PETER WEIBEL FRANZ ERHARD WALTHER O EL GIRO PERFORMATIVO DE LA ESCULTURA
		59	CHRISTIAN RATTEMAYER FRANZ ERHARD WALTHER EN NUEVA YORK: LA ESCULTURA COMO PINTURA
		75	JULIETA GONZÁLEZ OBJETOS, PARA USAR: UNA GRAMÁTICA DE AFECTOS
		99	SELECCIÓN DE TEXTOS DE PUBLICACIONES
		141	SELECCIÓN DE TEXTOS DE EXPOSICIONES
		241	BIBLIOGRAFÍA
		242	AGRADECIMIENTOS

Franz Erhard Walther: Objetos para usar/Instrumentos para procesos en el Museo Jumex es la primera exposición de este artista alemán en México y América Latina. Se exhiben varios cuerpos de obras importantes, creados por el artista durante los últimos sesenta años, articulados alrededor del *I. Werksatz* [Primera serie de obras], trabajo fundamental realizado entre 1963 y 1969 que sentó las bases para su producción en las siguientes décadas.

En concordancia con la visión del Museo Jumex y su compromiso con la investigación, la experimentación y la innovación, la exposición de Franz Erhard Walther es parte del esfuerzo del museo por reexaminar ejemplos fundacionales y figuras clave en el arte contemporáneo. Walther realizó contribuciones importantes a las prácticas artísticas de los años sesenta, década que se caracterizó por gestos radicales que cambiaron la manera en que el público experimenta el arte, y que también llevó a cambios sustanciales en la forma en que las instituciones exhiben y coleccionan arte. La presentación de exposiciones, que contextualizan y revalorizan la obra de artistas como Franz Erhard Walther, promueve el objetivo del museo de ofrecer a sus públicos las herramientas para comprender las especificidades históricas, sociales y culturales del arte contemporáneo.

La obra de Walther se ha expuesto ampliamente en el ámbito internacional, y en los últimos años el interés por su trabajo se ha renovado. Sin embargo, en América Latina sólo se ha mostrado en raras ocasiones: dos veces en la Bienal de São Paulo, y varias décadas atrás en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) en Buenos Aires. Esta muestra, junto con *Determinaciones de proporción*, su exposición paralela y complementaria en Casa Barragán —donde realiza intervenciones puntuales en los espacios de la casa— le dan al público mexicano la oportunidad de experimentar la obra de Walther de primera mano, y de involucrarse con su trabajo a través de las activaciones la *Primera serie de obras* en dos contextos espaciales e institucionales distintos.

La exposición en el Museo Jumex se organizó en colaboración con Franz Erhard Walther, a quien le estamos muy agradecidos por su dedicación y sensibilidad en su acercamiento al espacio, dando como resultado una extraordinaria exposición y una gran experiencia para nuestros públicos. También quisiéramos agradecer a Susanne Walther y al equipo de la Franz Erhard Walther Foundation por su apoyo para la realización de esta exposición y publicación, al facilitar la investigación

y el material de archivo a los que de otra forma no hubiéramos tenido acceso. Las galerías que representan a Franz Erhard Walther, Galerie Jocelyn Wolff, Peter Freeman, Inc. y KOW, fueron fundamentales para la organización de esta muestra a través de sus préstamos y su ayuda para localizar obras específicas. A ellos, y a los coleccionistas privados e institucionales de esta exposición, les reiteramos nuestro agradecimiento.

Eugenio López Alonso
Presidente
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

La obra de Franz Erhard Walther (Fulda, Alemania, 1939) aborda una serie de temas complejos al centro de las rupturas y desplazamientos que tuvieron lugar en el arte durante los años sesenta y setenta. Éste fue un momento en el que emergieron nuevas formas de producción artística que rompieron radicalmente con las convenciones y categorías de la historia del arte; desde aquellas que enfatizaron el papel de la información y la comunicación en la generación de situaciones estéticas, hasta aquellas que buscaban la desmaterialización de la obra de arte, resultando en una aproximación sistémica que integraba la obra de arte, el público y el espacio expositivo.

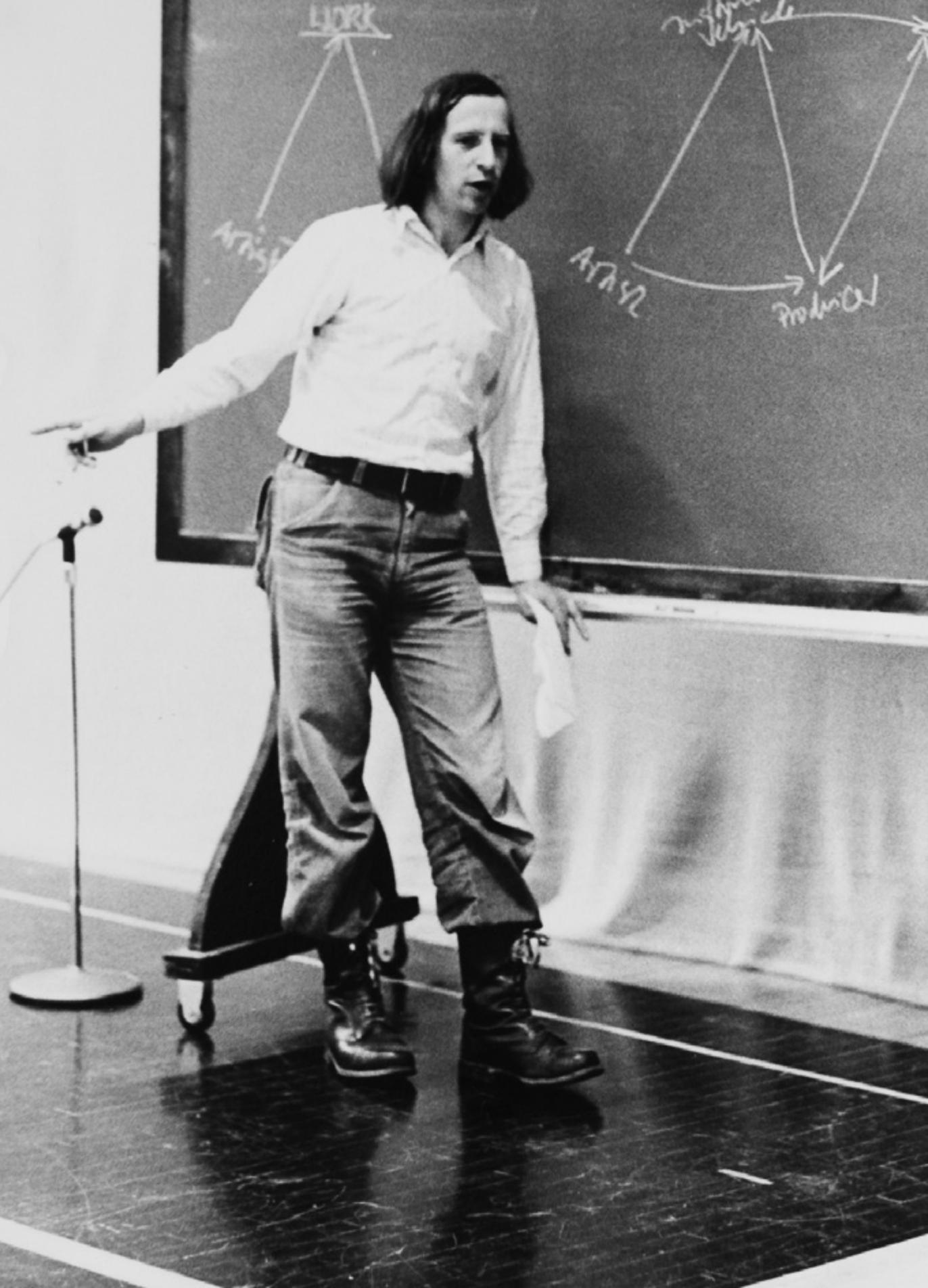
La exposición *Franz Erhard Walther. Objetos, para usar/ Instrumentos para procesos* presenta una selección significativa de sus cuerpos de trabajo principales, que dan cuenta de los temas predominantes en su trayectoria como artista; desde la idea de la acción como concepto operativo, hasta la relación entre objeto, espectador y espacio que caracteriza su aproximación al arte. Es la primera muestra antológica en México y América Latina de la obra de Walther, que abarca seis décadas de producción e incluye una representación significativa de su trabajo. La exposición explora temas dominantes en la obra de Walther y está organizada alrededor de series clave en las que el artista despliega sus intereses en torno a la materialidad del objeto, su contingencia con relación al espacio, la duración y la inclusión del espectador.

La radicalidad de las propuestas de Walther, las cuales cuestionaron convenciones y categorías de la historia del arte en modos que en su momento no fueron del todo asimilados, y su condición “periférica” como artista de Fulda trabajando en Nueva York a finales de los sesenta, contribuyeron quizá a la falta de inscripción de su producción en muchos de los textos canónicos escritos en los años sesenta y setenta que buscaban dar cuenta de los cambios de paradigma que se produjeron durante ese período. Sin embargo, en ese momento, su obra sí figuró en varios textos que no circularon más que dentro de los ámbitos germano y franco parlantes; muy pocos fueron traducidos al inglés y ninguno al español. Más que un catálogo de exposición, esta publicación se ha concebido como un compendio de textos inéditos y ya publicados, que acompañan la muestra. Para el Museo Jumex es importante poner a disposición de nuestros públicos una serie de textos históricos y recientes de importancia crítica para una comprensión de la producción de Walther que no habían sido anteriormente traducidos a uno o ambos idiomas.

Éste es el caso particular de la entrevista y breve texto publicados en la revista *Robho* que resultaron del extenso intercambio entre Yve-Alain Bois y el artista en 1970, así como del extenso ensayo introductorio escrito por Peter Weibel para la reedición, en 2014, del libro *Objekte, benutzen*, un libro que originalmente se publicó en alemán, en 1968. El texto de Weibel, no sólo presenta una revisión crítica del libro de Walther, sino que también ofrece una valiosa mirada contextual hacia la práctica del artista. Además de las reimpresiones de estos y otros artículos, entrevistas y ensayos, esta publicación incluye textos inéditos y recientes de Christian Rattemeyer y Julieta González: el primero aborda específicamente los años del artista en Nueva York; el segundo analiza las operaciones conceptuales y materiales de Walther con relación a textos críticos pertenecientes a los campos de la historia del arte y la filosofía.

FRANZ ERHARD WALTHER

EL OTRO CONCEPTO DE OBRA



Casi desde un principio me interesó más la naturaleza procesual de las obras que su forma fija.

Entre 1958 y 1959 dibujé cientos de bocetos procesuales. Eran flujos de movimiento: escritura a mano, de arriba abajo o de izquierda a derecha, tachaduras y superposiciones que podían leerse de manera procesual. Para mí, la “amorfa” de estas obras tenía la naturaleza de un manifiesto.

De 1960 a 1963 surgieron obras integrales y complejas a partir de procesos materiales. Tanto el material como el proceso (“el proceso material”) se volvieron decisivos para la obra. El material no se utilizaba para algo, sino que era un objeto en sí mismo. Trabajé con formas extremadamente sencillas, sin recurrir a jerarquías y significados preconcebidos. Esta “falta de sentido” intencional estaba concebida como un reto en el que el sentido se construía dentro de un proceso de interacción. Y en esto consistía la invitación para involucrarse en una actividad independiente y reformular los conceptos tradicionales de valor. Este momento de manipulación y luego acción, como componente de la obra o como obra en sí misma, se convirtió en el tema principal. La idea fundamental era construir una obra desde la acción. Estas obras surgieron a partir de 1963. La acción es la forma de la obra, la acción es la obra. La noción de obra también se convierte en una cuestión de definición. La persona que realiza la acción debe ser responsable de la obra. Se involucra no sólo de manera óptica, sino con todo su cuerpo. Se le exige usar todas sus habilidades. Es una representación total. Aquí la persona puede construir la obra en modos diferentes y más comprensivos de lo que antes había sido posible. De modo correspondiente, varias personas pueden formar la obra de manera simultánea. Esa es una construcción compleja.

En el otro concepto de obra existen ideas centrales como lugar, tiempo, espacio, dentro/fuera, cuerpo, campo, dirección, estructura y oposición, con la posibilidad de cambiar significados históricos. Esto requirió una expansión del concepto de material.

Por ejemplo, aquí el habla, el cuerpo, el espacio, el lugar y la acción son materiales, así como la piedra y la madera son materiales para el albañil tradicional. Con estos materiales deben encontrarse espacios de representación, campos de acción, conceptos y formas de trabajo que expandan las posibilidades tradicionales de expresión en una dimensión esencial.

No soy especialista, ni parte de un movimiento o una escuela. “Es una historia del arte propia”.

< Franz Erhard Walther,
Vanier College, Montreal, 1973.
Fotografía: James Ball.
Franz Erhard Walther
Foundation Archives

PETER WEIBEL

FRANZ ERHARD WALTHER
O EL GIRO PERFORMATIVO
DE LA ESCULTURA¹





1. Este ensayo se publicó originalmente en la segunda edición de *Objekte, benutzen* (Colonia: Walther König-ZKM Book, 2014), editado por Peter Weibel. Agradecemos el apoyo del autor para la reimpresión de este ensayo.
2. Ernst Gombrich, *The Story of Art* (1950) (Berlín: Phaidon, 2011), 21.
3. El libro se publicó con el título *Le vite de' piú eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Giorgio Vasari (1511-1574) fue un arquitecto italiano, pintor de la corte de los Medici y biógrafo de artistas italianos. Por sus escritos sobre la vida y obra de artistas contemporáneos es considerado uno de los primeros historiadores del arte. Vasari introdujo los conceptos "gótico", "manierismo" y Renacimiento (*rinascita*). Ernst Jaffé, ed., *Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance*, según documentos e informes orales expuestos por Giorgio Vasari, 3.ª ed. (Berlín: Julius Bard Verlag, 1913).

El libro sobre historia del arte que tal vez sea más popular y más famoso es obra del austriaco Ernst Gombrich. Se publicó en 1950 en inglés y su título original era *The Story of Art*. Este libro, que según su título versa sobre la historia del arte, comienza con un golpe de timbal, pues ya en la primera frase afirma que el arte no existe. De modo que directamente cuestiona su propio título: "En puridad el arte no existe. Sólo existen los artistas".² El título del libro promete que existiría algo así como el arte, y pretende contar su historia. Pero la primera frase del libro afirma que no existe ese algo que es el objeto de la narración, a saber, el arte. Evidentemente Gombrich niega una abstracción, algo habitual en otras disciplinas, por ejemplo, en la historia de la filosofía o en la física. Ampliando la argumentación de Gombrich e invirtiendo el razonamiento, no existiría la filosofía, sino únicamente filósofos, o sólo físicos y no la física. Por tanto, el libro debería titularse realmente *The Story of Artists*. Uno de los primeros y más célebres libros de la historia del arte se debe a un artista, en concreto Giorgio Vasari, y su título es *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550/1568).³ En esta obra se expone la historia del arte como historia heroica de pintores, escultores y arquitectos.

Si Gombrich tuviera razón y lo único que hubiera fueran artistas, habría que plantearse si existiría como tal una historia del arte. ¿Y acaso hay historiadores del arte si no hay historia del arte porque el arte no existe? ¿En realidad la historia del arte la escriben sólo los artistas? No, la historia del arte la escriben diferentes partes. Además de los artistas, están los científicos del arte, los historiadores del arte, los comisarios o los críticos

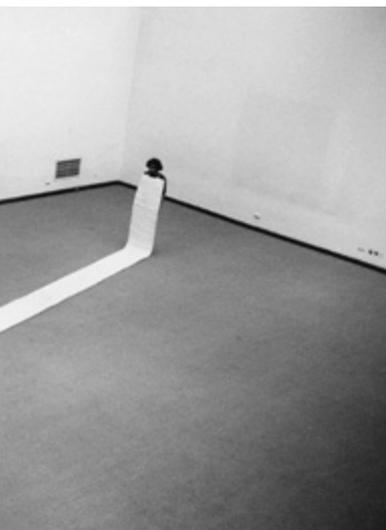


4. En: Rudolf Kuenzli y Francis M. Naumann, eds., *Marcel Duchamp. Artist of the Century* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1996), 101.

de arte, y todos ellos construyen la historia del arte: los artistas con sus obras, los comisarios con sus exposiciones y los historiadores del arte con sus textos. Algunos artistas llegan incluso a pensar que, de todos ellos, los artistas son los que menos escriben la historia del arte. Marcel Duchamp, en una carta a Jean Crotti del 17 de agosto de 1952, escribió:

A lo largo de la historia, a los artistas les ha ocurrido como a quienes apuestan en Montecarlo o juegan a la lotería: unos son los elegidos, otros se arruinan [...] Todo sucede según el más puro azar. Los artistas que, en vida, consiguen que se preste atención a su obra son excelentes viajeros comerciales, pero eso no garantiza, ni muchísimo menos, la inmortalidad de su trabajo.⁴

Pero supongamos que Gombrich tuviera razón y que no hubiera arte, lo mismo que no existiría la matemática, sólo los matemáticos, o no hubiera física, sino físicos. Esta comparación entre diversos campos del saber evidencia que el arte se diferencia de la ciencia precisamente en la división del trabajo. Sin duda hay medicina, astronomía, física o matemática. Los textos médicos, astronómicos o matemáticos están escritos casi exclusivamente por médicos, astrónomos y matemáticos, y se publican en revistas especializadas. Pero también hay periodistas científicos que en libros y revistas populares informan sobre los trabajos de los científicos. Hay historiadores de la ciencia que escriben la historia de las diversas disciplinas, pero estos historiadores, al igual que los autores de libros de no ficción, tienen un rango



5. Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (Viena: Universal-Ed., 1911); Pierre Boulez, *Boulez on Music Today* (Londres: Faber & Faber, 1971); Karlheinz Stockhausen y Dieter Schnebel, eds., *Texte zur Musik*, t. 1, *Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens* (Colonia: DuMont Schauberg, 1963); Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Éditions G. Crès, 1923); Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Nueva York: The Monacelli Press, 1994); Dan Graham, *Video - Architecture - Television. Writings on Video and Video Works 1970-1978*, Benjamin H. D. Buchloh, ed. (Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art & Design, 1979); y Jeff Wall, *Dan Graham's Kammermusik* (Toronto: Art Metropole, 1991).

secundario o incluso terciario. Se considera primario lo que escriben los propios científicos.

En el arte sucede lo contrario: lo que escriben los artistas se considera secundario o terciario. De modo que los libros de arte no están escritos en primer término por artistas. Los historiadores y teóricos del arte escriben ante todo libros sobre arte y sobre historia del arte. En revistas de arte se publican casi exclusivamente textos de periodistas y críticos. Cuando excepcionalmente los artistas intervienen como críticos en revistas de arte, como por ejemplo Donald Judd, que ha sido durante años un excelente crítico de arte, dejan de escribir en cuanto gozan de renombre como artistas.

En las artes clásicas de la pintura y la escultura la actividad del pintor consiste en pintar un cuadro y la del escultor en elaborar una escultura, no en escribir sobre una pintura o sobre una escultura. Por eso es evidente la necesidad de teóricos que escriban sobre las obras de arte y que así creen el arte como disciplina e historia. De manera que los artistas crean las obras, pero evidentemente incumbe a los científicos del arte convertirlas en arte. Ese es el auténtico mensaje de las primeras dos frases de Gombrich: no son los artistas los que hacen el arte, sino los teóricos.

Por el contrario, en la música, en la arquitectura y en las artes mediáticas ocurre muy a menudo que los compositores y artistas se manifiestan teóricamente sobre sus propios trabajos y sobre los de sus colegas. Basta pensar en los numerosos escritos de Arnold Schönberg, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Le Corbusier, Rem Koolhaas, Dan Graham, Jeff Wall, etcétera.⁵



6. David Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (Londres: Thames & Hudson, 2006).

Por esta razón los libros escritos por los propios pintores y escultores son tanto más preciosos. A esos libros los llamo yo “libros de artista”. Por tal término no entiendo, según la definición al uso, libros ilustrados o compuestos por artistas. No me refiero a la forma artística del libro, en la que el libro se convierte en objeto, en objeto de arte: el libro como medio del diseño, de la configuración, de la expresión. En mi definición de “libro de artista” me refiero al artista como autor de un libro sobre la historia y la teoría del arte.

Para mí los libros de artista son ante todo obras teóricas que son tan únicas, tan originales y tan novedosas que abren una nueva época o, cuando menos, son capaces de iniciar un círculo de problemas o un discurso nuevos. Por tanto, los libros de artista son libros que han sido escritos por artistas que exponen científica o filosóficamente los resultados de su trabajo, sus metas y sus pretensiones. Paralelamente hay libros escritos por artistas, de Giorgio Vasari a David Hockney,⁶ que narran la historia del arte. La mayoría de éstos son libros de texto, dan instrucciones artesanales o exponen consideraciones teóricas. Cuentan con una larga tradición, y todas las centurias los conocen. Uno de los primeros libros de artista de este tipo fue *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini, escrito hacia 1400. Este manual fue el libro de texto más influyente sobre la pintura de la Edad Media. Aún continúa teniendo una inmensa importancia en la historia de la cultura y del arte. Alrededor de cien años más tarde Leonardo da Vinci plasmó sus pensamientos sobre la pintura. El *Trattato della pittura* supuso el inicio de aquella conversión de la pintura en algo científico que llamamos



7. Bernd Roeck, *Gelehrte Künstler. Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst* (Berlín: Wagenbach, 2013).
8. Ver: Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (ca. 1490) (Milán: TEA, 1995), 1, 47.
9. Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, t. 2, 1925; Vassili Kandinsky, *Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, t. 9, 1926; László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, t. 14, 1929; Kazimir Malévich, *Die gegenstandslose Welt*, t. 11, 1927; y Piet Mondrian, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus*, t. 5, 1925. Los editores fueron Walter Gropius y László Moholy-Nagy. Todos los tomos publicados en Albert Langen Verlag, Múnich.

Renacimiento.⁷ Da Vinci comienza con la frase: “Si la pintura es o no ciencia”. El primer principio lo formula con estas palabras: “El principio de la ciencia de la pintura es el punto, el segundo es la línea, el tercero es la superficie, el cuarto es el cuerpo que de tal superficie se viste”.⁸ Junto a las instrucciones para pintar y dibujar expuestas en el *Tratado*, Leonardo se ocupó de cuestiones filosóficas y científico-teóricas. Para Leonardo la pintura era la primera y la más suprema de las artes, puesto que ofrece posibilidades de expresión más diferenciadas que, por ejemplo, la escultura. Con esta comparación de la pintura con la música, la poesía, la escultura, que en el Renacimiento no sólo fue objeto de debate en los escritos de Leonardo, comenzó la célebre competencia universal de las artes, el *paragone*.

En la tradición del Renacimiento hay otro célebre libro de pintura, en concreto el notable libro de historia de la ciencia de Alberto Durero titulado *Underweysung der messung mit dem zirckel un richtscheyt in Linien ebnen unnd gantzen corporen* (1525), que también se puede considerar el primer libro de matemáticas en lengua alemana que incluye importantes conocimientos nuevos. Esta tradición de los tratados se extendió por Inglaterra (Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, 1778) y Francia (Maurice Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré*, 1922) y ha llegado hasta el presente.

Entre los libros de artista más influyentes del siglo XX se cuentan los de los artistas de la Bauhaus Vasili Kandinski, Paul Klee y László Moholy-Nagy, así como los de Kazimir Malévich o Piet Mondrian.⁹ Estos libros han contribuido a establecer las bases del arte del siglo XX. Entre los expresionistas abstractos,



10. Gyorgy Kepes, *Vision + Value: Education of Vision*, 1965; *Structure in Art and Science*, 1965; *The Nature and Art of Motion*, 1965; *Module Proportion Symmetry Rhythm*, 1966; *The Man-Made Object*, 1966; *Sign Image Symbol*, 1966. La serie *Vision + Value* se publicó en Verlag George Braziller, Inc., Nueva York. En 1968 Kepes fundó el Center for Advanced Visual Studies en el MIT de Boston.
11. La autobiografía hológrafa firmada de Walther, *Sternenstaub. Ein gezeichneter Roman* (Ritter: Klagenfurt, 2009), es debido a su realismo una de las autobiografías de artista más sobresalientes del siglo XX.
12. Harold Rosenberg, "The American Action Painters", *ARTnews*, vol. 51, n° 8 (diciembre de 1952).
13. Allan Kaprow acuñó el término en 1958 en Nueva York.

el pintor Robert Motherwell ocupa un papel comparable al respecto, ya que además de pintura estudió filosofía e historia del arte (con Meyer Schapiro). Fue un autor extremadamente prolijo y un influyente editor, por ejemplo de la serie *The Dada Painters and Poets. An Anthology*. (Documents of Modern Art. Vol 8) (1951). En la estela de los libros de la Bauhaus, György Kepes, un antiguo colaborador de Moholy-Nagy, editó dos importantes libros de artista: *Language of Vision* (1944) y *The New Landscape in Art and Science* (1956). Entre 1965 y 1966 él fue el editor de una serie de antologías de seis tomos, *Vision + Value*, que contenía contribuciones de artistas, músicos, científicos e historiadores.¹⁰ De modo que los artistas pueden perfectamente presentarse como teóricos e historiadores.

En la segunda mitad del siglo XX Franz Erhard Walther creó con su publicación *Objekte, benutzen* [Objetos, para usar] (1968) uno de los libros de artista más importantes, una de las publicaciones seminales de la historia del arte, comparable a los libros de artista mencionados.¹¹ Junto a instrucciones y enseñanzas para la producción artística, esta obra contiene, al igual que los otros libros de artista, cuestiones filosóficas y de teoría del conocimiento que llevaban unos diez años ocupando intensamente la escena artística de entonces. Este libro apareció en un momento en el que desde la Action Painting¹² y desde las pinturas espectáculo de Georges Mathieu (1956) e Yves Klein (1960) el arte de la *action* o de la acción había hecho su entrada en la pintura. En el *happening* —de Allan Kaprow (1958)¹³ a Carolee Schneemann— y en las demostraciones del grupo Fluxus (ca. 1960) —de La Monte Young a George Brecht— las



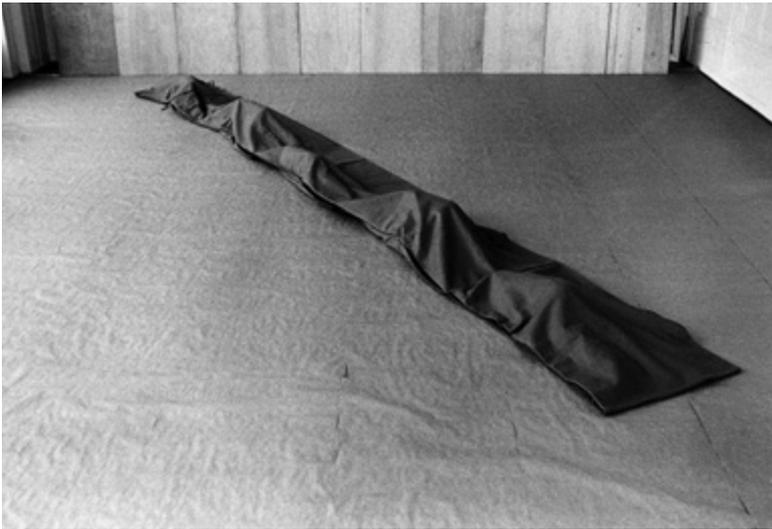
14. Claus Bremer, *versuche mit festgelegten und nicht festgelegten aufführungen, soirée*, 1963.
15. Wolf Vostell, *Happening und Leben* (Neuwied/Berlin: Luchterhand Typoskript, 1970), 263.

disciplinas artísticas como la escultura, la música, la poesía y el cine se vieron imbuidas por la idea de acción. La participación del público en la creación de la obra de arte, del proceso artístico y de la acción artística se convirtió en un componente central de la expansión de las artes más allá de la imagen y del objeto.

También en Alemania artistas, poetas y teóricos como Claus Bremer, Bazon Brock y Wolf Vostell trataron cuestiones de la participación del público y de la forma de la acción en el arte. Desde 1958 el dramaturgo y poeta concreto Claus Bremer concibió en Darmstadt y Ulm nuevas formas de representación del teatro:

[...] de lo que se trata lo llamo yo «correpresentar». Las correpresentaciones son representaciones que invitan a correpresentar [...] el autor invita a los actores a que correpresenten. Mediante su correpresentación los actores invitan a los espectadores a que correpresenten. La correpresentación de los espectadores invita a los actores a correpresentar, su correpresentación vuelve a invitar a los espectadores a correpresentar, etcétera.¹⁴

Los *happenings* de Wolf Vostell también eran un “teatro artístico de correpresentación” desde *Das Theater ist auf der Straße* [El teatro está en la calle] (1958) hasta el *happening You* (1964), en el que los participantes desempeñaron un papel esencial.¹⁵ Bazon Brock experimentó las formas de acción de la poesía con sus verticales de cabeza (desde 1959), con lecturas teatralizadas y paseos con escenificación artística.



16. Wolfgang Zumdick, *PAN/XXX/ttt. Joseph Beuys als Denker: Sozialphilosophie – Kunsttheorie – Anthroposophie* (Stuttgart/Berlin: Mayer, 2002), 12.
17. Marcel Duchamp, "The Creative Act", conferencia con motivo de la Convention of the American Federation of Arts, Houston, Texas, abril de 1957. La transcripción de la ponencia está publicada en Robert Lebel, *Marcel Duchamp* (Nueva York: Grove Press, 1959).

En 1963 se celebró en la Academia de Artes de Düsseldorf el famoso festival *Festum Fluxorum Fluxus* del movimiento Fluxus, en el que también participó Joseph Beuys. En el *Festival der Neuen Kunst* [Festival del Arte Nuevo] celebrado en Aquisgrán el 20 de julio de 1964 participaron, entre otros, Bazon Brock, Joseph Beuys y Franz Erhard Walther, quien esparció en la sala aroma de pino. En este ambiente Franz Erhard Walther conoció el concepto amplio de escultura, que Beuys ya había definido años antes como "acción", en cualquier caso como acción ejecutada por el propio artista. Beuys hablaba fundamentalmente de "demostraciones". Así, en el anuncio de una emisión en directo en la cadena ZDF el 24 de noviembre de 1964, en la que Joseph Beuys, Bazon Brock y Wolf Vostell actuaban ante la cámara, se hablaba de una "demostración Fluxus". El propio Brock habla de *Agit Pop* y Vostell lo denomina *Dé-coll/age-Happening*. Finalmente, a partir de 1967 Beuys acuñó el término "escultura social".¹⁶

Joseph Beuys refería la acción fundamentalmente a la persona del artista. Por el contrario, Wolf Vostell y Franz Erhard Walther se centraron en poner la acción en relación con el público. A su vez, Bazon Brock realizaba sus acciones tanto en solitario como conjuntamente con el público. Brock, Vostell y Walther siguieron los impulsos estéticos de Marcel Duchamp y Piero Manzoni. Duchamp había formulado en 1957:

Con todo, el acto creativo no lo ejecuta el artista solo; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior al descifrar e interpretar sus cualidades interiores, aportando así su contribución al acto creativo.¹⁷



18. Peter Weibel amplió en 1969 el concepto de Manzoni en una instalación en circuito cerrado. Ya no era necesario que el público se subiera a un pedestal; su mera presencia en la sala de la galería bastaba para convertirse por sí mismo en un potencial objeto de exposición. Consecuentemente, la exhibición se tituló *Publikum als Exponat (Publikum als Ausstellung)* [Público como objeto de exposición (público como exposición)].
19. Joseph Beuys, "Jeder Mensch ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus", conferencia, Achberg, 23 de marzo de 1978.

De manera que Duchamp convirtió al espectador en cocreador de la obra. Así, el espectador también se vuelve creativo. Con su pedestal *Magic Base* [Base mágica] (1961), Piero Manzoni fue un paso más allá: el visitante o el observador no era sólo copartícipe y participante del acto creativo, sino que él mismo se convertía en parte de la creación. Cada visitante que se colocaba sobre la base *mágica* se convertía él mismo en obra de arte o en escultura, firmada por Manzoni.¹⁸ El público no sólo era creativo en sí mismo, de donde se colige que cualquiera puede ser creativo o ser un artista.¹⁹ En ese momento el público mismo era la obra de arte, la creación.

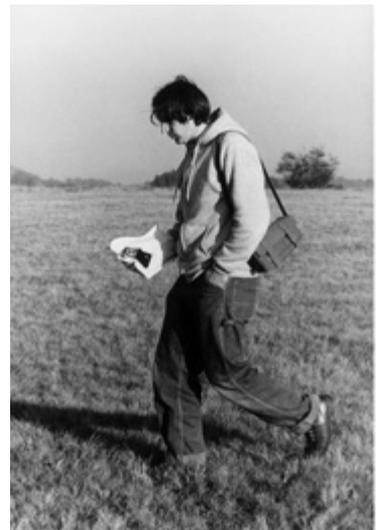
De modo que en la introducción de la acción en el arte hemos de considerar dos momentos o diferencias decisivos, en cierta medida una oposición binaria: en el arte de la acción distinguimos entre la acción del artista y la acción del público. Para apelar a la creatividad del público, para provocar al público para que actúe y participe en la figuración y en la representación es preciso dar instrucciones al público.

Artistas del movimiento Fluxus como Yoko Ono, La Monte Young y George Brecht ya utilizaban en 1960 en Estados Unidos instrucciones de acción para sus trabajos. No actuaban ellos mismos, sino que más bien presentaban al observador propuestas sobre cómo podía actuar. Esas acciones podían realizarse en cualquier sitio, y por ello no estaban ligadas a la galería como lugar de representación. Definieron las obras como meras *Instructions*, instrucciones impresas en papel dirigidas al lector: *Composition 1960 #10*. "Draw a straight line and follow it" [Composición 1960 #10. Dibuje una línea recta y sígala] (1960)



de La Monte Young; *NO SMOKING EVENT*. “Arrange to observe a NO SMOKING sign / Smoking / No smoking” [EVENTO DE NO FUMAR. “Disponga a cumplir una señal de NO FUMAR / Fumar / No fumar”] (1961) de George Brecht, o el libro publicado en 1964 *Grapefruit* [Pomelo], de Yoko Ono; en él por ejemplo *Laugh Piece* [Pieza para reír] (1961) tiene la instrucción “Keep laughing a week” [Conserve la risa durante una semana] o *Blood Piece* [Pieza sobre la sangre] (1960), “Use your blood to paint” [Utilice su sangre para pintar]. En todos los casos se trata de instrucciones dirigidas al público, que mediante esas acciones era capaz de ejecutar una pieza musical o de llevar a cabo una obra plástica. Franz Erhard Walther incorporó la idea en Alemania y la puso en relación con la escultura.

Aunque desde Jackson Pollock el giro performativo, la transformación de la pintura en acción, había tenido lugar sólo en la pintura, desde Manzoni lo tuvo en la escultura. El escultor Robert Morris también había anticipado ese giro performativo en la escultura mediante la participación del público, no mediante la participación del artista como en el caso de Beuys. E investigó una nueva relación entre el espacio y el cuerpo, la escultura y la acción, no partiendo de la tradición de la escultura figurativa, sino desde la danza. Después de que Morris y Simone Forti, su mujer en aquella época, se trasladaran a Nueva York, Forti produjo en 1961 en el estudio de Yoko Ono un *performance* titulado *Five Dance Constructions and Some Other Things* [Cinco construcciones de danza y otras cosas], en la que el público debía moverse por la sala. Objetos como cojines, cunas y rampas animaban al público a realizar “movimientos



20. Jeremy Rifkin, *Access – Das Verschwinden des Eigentums. Warum wir weniger besitzen und mehr ausgeben werden* (Fráncfort: Fischer, 2002); *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-For Experience* (Nueva York: J. P. Tarcher/Putnam, 2000).
21. Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben* (Múnich: Piper, 2007).

habituales”. Esos objetos, por ejemplo una columna, fueron elaborados por Robert Morris e influyeron en su trabajo escultórico. En la misma época surgieron también sus dos primeras esculturas minimalistas, *Two Columns* [Dos columnas] (1961). Las esculturas que realizó para la participación del público las expuso nuevamente, ampliando su número, en 1971 en la exposición *Bodyspacemotionthings* en la Tate Gallery de Londres.

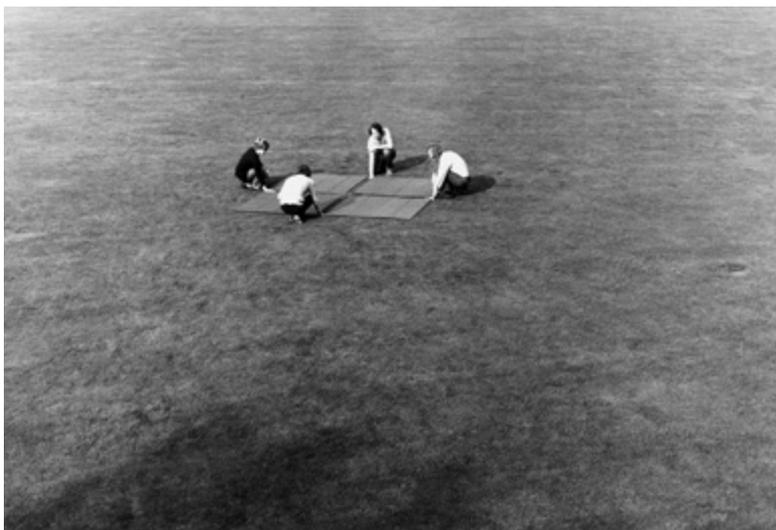
En 1968 Franz Erhard Walther llevó a su punto culminante esta lógica de la evolución con su libro *Objekte, benutzen*: confrontó a los objetos con un nuevo concepto. Ya no se trataba de “observar objetos”, sino de “usar objetos”. El público, el observador o el espectador no se convertía sólo en participante de la acción creativa, sino en cotitular de la obra, y los observadores pasaron a ser más bien usuarios. “Usuario”, en inglés *user*, actualmente es una palabra muy en boga cuando se trata de la comunicación en las redes sociales. Al igual que Nam June Paik introdujo en 1963 con *Random Access* [Acceso aleatorio] un concepto que posteriormente sería un título de éxito para la era digital, *Access* (2000) de Jeremy Rifkin,²⁰ Walther imaginó el concepto de *user* en un modo que no existía hasta entonces. Al elegir el concepto de “usuario”, Walther dejó palpable que quería elevar al observador desde la esfera de la meditación contemplativa a la esfera de la vida activa,²¹ moverlo desde la mera visión a la acción directa.

El título del libro tiene un segundo aspecto que precisa una reflexión. El que los objetos se usen es normal, siempre que se trate de objetos normales. Los objetos de uso corriente están para ser usados: un sofá, para sentarse en él; una cama, para



acostarse; una escalera, para subirse. Pero Walther no proponía al usuario objetos cotidianos normales, sino formas similares a esculturas creadas específicamente. Las esculturas son por lo regular el polo opuesto de los objetos de uso común. Son autónomas y no son para usar. En cualquier caso Constantin Brancusi ya había difuminado los límites entre la escultura autónoma y el objeto de uso común. Por ejemplo, construyó una silla (ca. 1920) que podía funcionar como mueble para sentarse o como escultura abstracta autónoma o como pedestal.

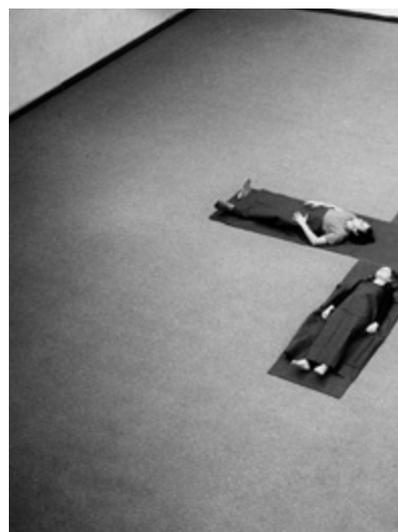
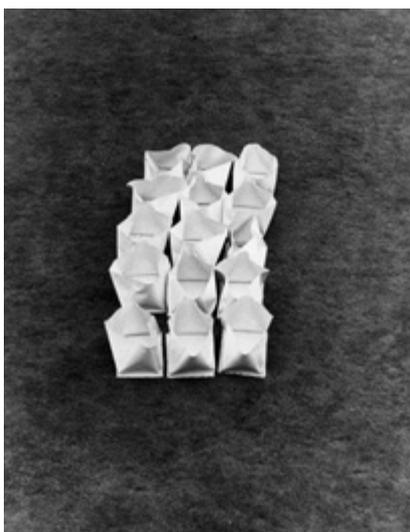
También los surrealistas abrieron de manera grandilocuente la puerta al campo de la cultura de los objetos, la puerta que separaba el objeto de uso común de la escultura. Ennoblecieron el montaje de los objetos encontrados, la transformación de objetos cotidianos, que hallaban fundamentalmente en rastros o en ofertas, quitándoles su función normal y dotándolos de una función meramente simbólica (en francés: *objets à fonctionnement symbolique*), por ejemplo, *Cadeau* [Regalo] (1921) de Man Ray, una plancha provista de una hilera de clavos y, por tanto, inservible. De manera que los surrealistas introdujeron objetos de uso cotidiano en el arte y, al arrebatárselos su uso, transformaron dichos objetos en esculturas. Ejemplos célebres son *Fountain* [La Fuente] (1917) de Marcel Duchamp y *Le Déjeuner en fourrure* [Desayuno con pieles] (1936) de Meret Oppenheim. Al perder la función útil, los objetos de uso común se convirtieron en objetos simbólicos o en esculturas. Duchamp fue más allá en relación con esta dialéctica del valor útil e invirtiendo irónicamente el lema surrealista declaró que una obra de arte era un objeto de uso cotidiano, usando



22. "Reziprokes Readymade = Einen Rembrandt als Bügelbrett benützen" Marcel Duchamp, nota en "Grüne Schachtel", 1934, en Serge Stauffer, ed., *Marcel Duchamp. Die Schriften*, t. 1 (Zürich: Ruff, 1981), 100.

una pintura de Rembrandt como tabla de planchar. De modo que insistió sobre todo en el valor útil de una pintura.²²

En el arte del siglo XX los objetos cotidianos se hicieron aptos para el arte en collages, cuadros hechos con materiales y cosas, ante todo en el Pop Art y entre los nuevos realistas. Desde el *ready-made Roue de Bicyclette* [Rueda de bicicleta] (1913) de Marcel Duchamp, los objetos de uso común se convirtieron en esculturas, y las esculturas, en objetos de uso común. Pero tras estos objetos también hicieron su entrada en el arte las instrucciones de uso, puesto que sin ellas no era posible utilizar la mayoría de los objetos. La instrucción de uso se transformó en instrucción de acción para el observador, mudando a éste en usuario y actor. Duchamp, por ejemplo, con el trabajo *À regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure* [Mirando con un ojo, de cerca, durante casi una hora], publicado en la revista *391* en París en 1920, dio una instrucción de cómo mirar una obra de arte: a su vez, esa instrucción pasó a formar parte de la obra de arte. Posteriormente el objeto de uso común fue reemplazado por la instrucción de uso (instrucción de acción), que implícitamente siempre ha acompañado a cualquier objeto y a todo objeto de arte. En lugar de un objeto y su instrucción de uso, bastaba la instrucción de uso sin el objeto. De este modo el usuario (*user*) asumió un papel central en el reino del arte. Es él quien, en cierta medida, culmina la obra de arte. En su manejo de los objetos o de la instrucción de uso, el usuario es el único que lleva a la obra de arte a existir y a desarrollarse. Aquí entronca y arranca el trabajo de Franz Erhard Walther.



23. Donald Judd, "Specific Objects" (1964), *Arts Yearbook*, n.º 8 (1965): 94.

24. Franz Erhard Walther, "So war der Weg zu den Werkhandlügen" (1979), en Luisa Fink y Hubertus Gaßner, eds., *Franz Erhard Walther*, catálogo de exposición (Hamburgo: Hamburger Kunsthalle, Hatje Cantz, 2013), 86.

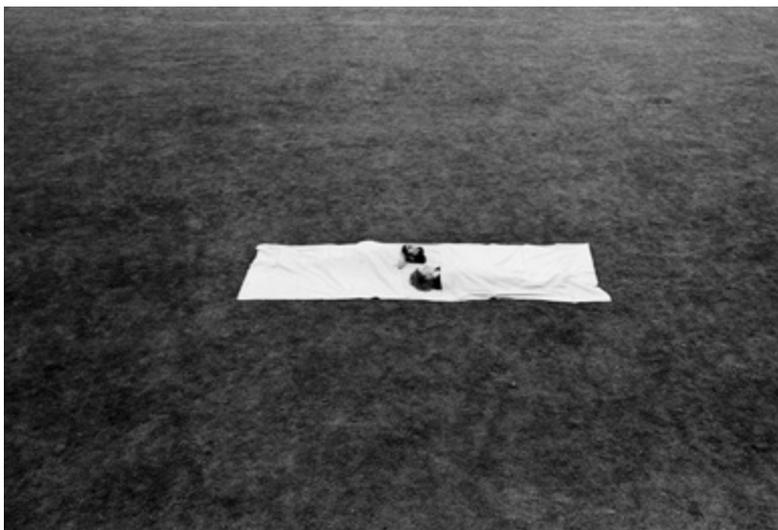
25. *Ibid.*

26. Tal era el título del objeto *Weitergehen* [Avanzando] (1967) del año 1982.

27. Franz Erhard Walther, "So war der Weg zu den Werkhandlügen", 88.

A diferencia de los surrealistas, los nuevos realistas y los artistas del Pop Art —que siempre utilizaban fundamentalmente objetos existentes y cotidianos para sus operaciones esculturales, instrucciones y acciones—, Walther siguió desarrollando la línea de Brancusi creando "objetos específicos" propios²³ para sus propuestas de acción e instrucciones de uso. Ya en 1958 Franz Erhard Walther comenzó a "enlazar su trabajo plástico-escultural con acciones concretas" y dijo que sus gestos "fijados fotográficamente" eran un "intento de ser escultura"²⁴. Un buen ejemplo es el trabajo fotográfico *Speier* [Gárgola] (1958), perteneciente a dicha serie de obras. "Las acciones plásticas existían durante un momento breve y sólo podían vivir como obra en la imaginación del observador"²⁵. En cierta medida, Walther se anticipó varias décadas a las *One Minute Sculptures* [Esculturas de un minuto] de Erwin Wurm. Pero, a diferencia de este artista, no empleó objetos de uso común existentes, sino que construyó sus propias piezas de arte, desde objetos de tela hasta *bases*.²⁶ Las piezas de su obra se convertían en "piezas de acción", y las obras en "acciones obra" y demostraciones de obra. En cualquier caso, y a diferencia de Beuys, las esculturas y objetos que Walther creaba para las acciones no las ponía en relación consigo mismo, sino con el público. Beuys creaba más bien objetos litúrgicos para el autoensalzamiento, mientras que Walther creaba objetos para practicar el autoensalzamiento del público: "Los visitantes como espectadores, los actuantes como su propio público"²⁷.

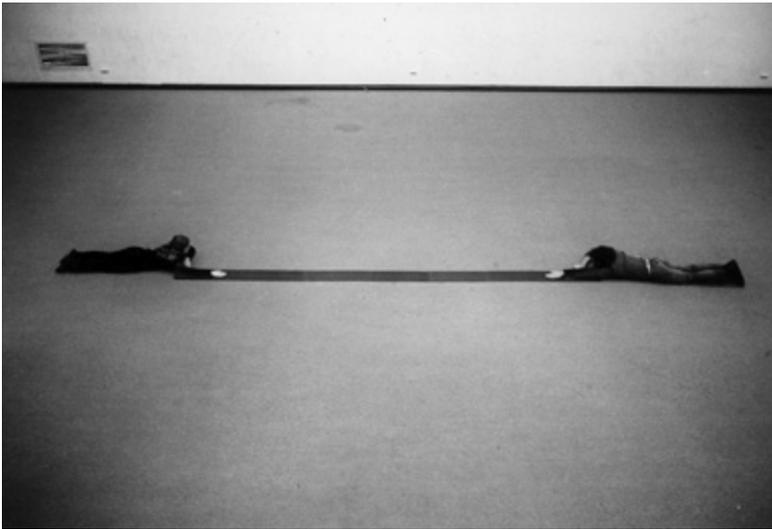
Los objetos de Franz Erhard Walther creados de manera específica para ser usados por el público eran principalmente



28. Sobre el concepto “forma de acción” véanse también Ecke Bonk y Peter Weibel, eds., *Offene Handlungsfelder*, catálogo de exposición del Pabellón de Austria de la 48.ª Bienal de Venecia (Colonia: DuMont, 1999) y Peter Weibel, ed., *Erwin Wurm*, catálogo de la exposición *Erwin Wurm. Fat Survival. Handlungsformen der Skulptur* (Berlín: Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanne, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2002).

objetos de tela que se colocaban sobre el suelo o se fijaban en la pared, es decir, objetos murales y objetos de suelo, comparables a las esculturas metálicas de suelo que Carl Andre creara a partir de mediados de los años sesenta. Walther ya había utilizado sus telas desde 1960 en los “revestimientos”. Las telas de algodón ya podían encontrarse en las piezas manuales de 1962, y desde marzo de 1963 en las formas para cabeza cosidas. La escultura se convierte en un objeto mural de tela, pero ese objeto sólo es escultura cuando el observador lo transforma de un acto de visión en un acto de acción, como por ejemplo en el *Objekt für die Stirn* [Objeto para la frente] (1963). El objeto necesita una instrucción de acción para el público. Como prueba un dibujo textual para el trabajo *Partitur* [Partitura], Franz Erhard Walther también interpretó los objetos como notas y entendió sus instrucciones de acción como un perfeccionamiento de la notación musical o de la partitura. La acción como interpretación de objetos en vez de signos no produce naturalmente ninguna pieza musical, sino una forma escultural, no una forma musical. Con ello ha puesto claramente de relieve que la ejecución de acciones se trata en cierto modo de formas escultóricas.

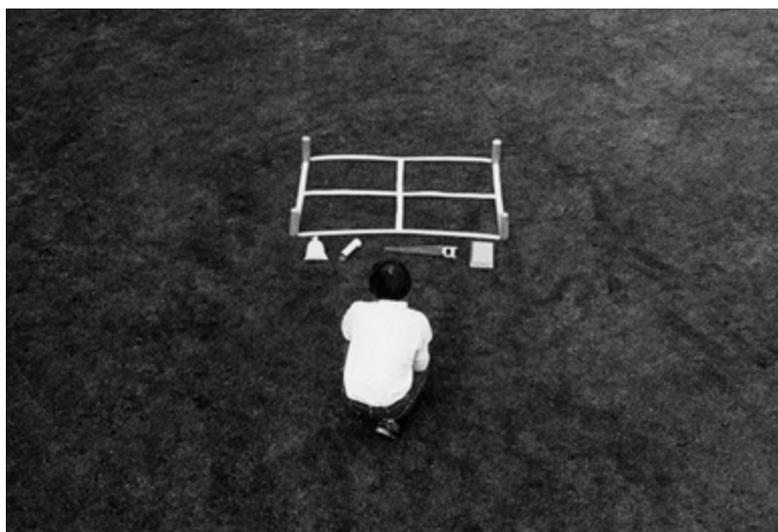
Franz Erhard Walther es, por tanto, el primero que define la escultura como “forma de acción”²⁸ y que en los dibujos textuales surgidos para *Objekte, benutzen* explica de múltiples maneras (con listas de conceptos, con asociaciones, etc.), tanto por medio del dibujo como del lenguaje, sus ideas sobre este cambio de paradigma. Entre las palabras clave se encuentran conceptos como “aplicación” y “utilidad”. Por tanto, se aproximó al concepto de “uso”, que hasta entonces se había considerado



con gran escepticismo en el arte e incluso se había valorado negativamente. Esta decisión ha influido de manera determinante en la evolución de la escultura hasta el presente.

Franz Erhard Walther no trabajó con *ready-mades*, no tomó objetos ni muebles cotidianos preexistentes y funcionales que tuvieran un uso predeterminado. Al contrario, diseñó nuevos objetos, principalmente objetos escultóricos de tela, cuyo uso se veía culminado por diferentes partes del cuerpo, como *Finger, Hände, Füße, Körper* [Dedos, manos, pies, cuerpo] o por el cuerpo entero en *Objekt für mehrere* [Objeto para varios] y *Geschäftsobjekt* [Objeto comercial]. A través de este uso no cotidiano de objetos no cotidianos, el público adquiere experiencias sensoriales de la relación entre cuerpo, tiempo y espacio, sobre las relaciones espaciales de cerca y lejos, sobre el reposo y el movimiento en el espacio, como en *Vier Felder* [Cuatro campos]. A través de sus movimientos, es decir, a través del uso de los objetos de tela, el público aprende a conocer el medio del espacio y el medio del tiempo. Los objetos de tela sirven tanto para ser usados por individuos concretos como por grupos. De este modo, las series de obras de Walther generan también actividades comunicativas y procesos de trabajo.

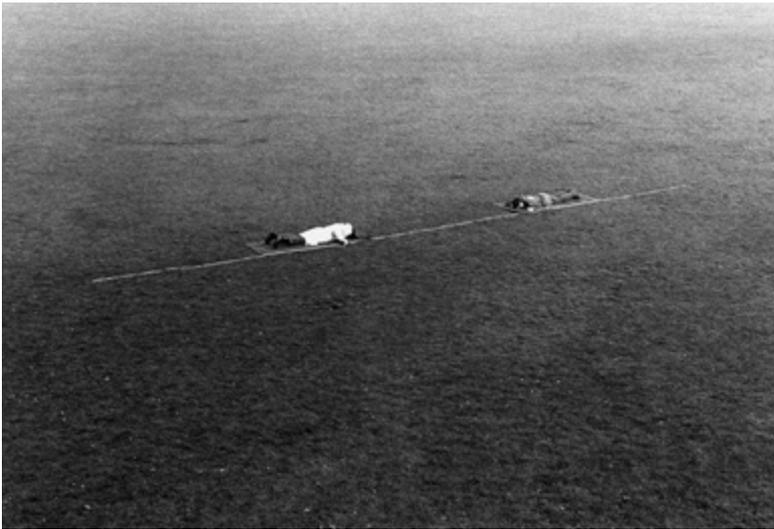
Además, su expresión “serie de obras” (1963) hace palpable el origen lingüístico de su concepto de “escultura”, al igual que los términos “construcción conjunta” y “conjunto de construcción”, que Walther emplea con frecuencia. La referencia de frases a obras, de palabras a cosas es un conocido problema de la filosofía del lenguaje de la segunda mitad del siglo XX. Ludwig Wittgenstein definió en sus *Investigaciones filosóficas* (1953) el



29. Ludwig Wittgenstein, "Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache" en *Philosophische Untersuchungen* (Oxford: Blackwell, 1953), § 43.

significado de una palabra a través de su uso.²⁹ Y así, aquí existe también una acentuación de la función y capacidad de uso del lenguaje. En la estela de Wittgenstein, John Langshaw Austin esbozó en su publicación *How to Do Things with Words* (1961) una teoría del acto de habla que aspiraba a mostrar que una expresión es siempre al mismo tiempo una acción. Este libro marca el giro performativo de la teoría del lenguaje. El libro *Objekte, benutzen* de Franz Erhard Walther marca el giro performativo en la escultura. Las numerosas funciones de uso de los objetos que él describe son un ejemplo de que no sólo interpreta el mundo objetivo lingüísticamente (como oposición, como objeto y resistencia), sino ante todo físicamente, como corresponde al pensamiento del escultor.

No obstante, un trabajo como *Objekt für die 4 Jahreszeiten* [Objeto para las cuatro estaciones] no está destinado, evidentemente, a un uso espacial, sino a uno temporal. En sus dibujos textuales surgen continuamente conceptos temporales. Walther ha observado que la escultura, como medio basado en el espacio, se convierte mediante la acción en un medio basado en el espacio por un lado y en un medio basado en el tiempo por otro. La escultura como medio basado en el tiempo y como forma de acción se convierte en una forma artística existente en paralelo. Esto resulta especialmente evidente en *Objekt für musikalische Prozesse* [Objeto para procesos musicales]. Indudablemente para él el cuerpo —como en *Objekt für Ruhe* [Cuerpo para el reposo] (1967), cuyo título de 1982 es realmente *Körper* [Cuerpo]—, es el medio del espacio y del tiempo, el medio de la actividad y la quietud, de la lejanía y la



30. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, n.º 8 (1979).

cercanía, del movimiento y el reposo, del proceso y el producto, del resultado y las bases. Partiendo de pocos objetos, Franz Erhard Walther diseñó un universo relativamente amplio de acciones. Diseñó en cierta medida un alfabeto, no del cuerpo, sino de acciones corporales con objetos. Con ello no sólo ha abierto un nuevo horizonte para la escultura, sino que también ha creado un emblema de una nueva era, en concreto la era del usuario, del *user*.

El hiperpreciso título *Objekte, benutzen* marca de hecho el paso a la era del *user*. Walther no habla de participantes en *happenings*; más bien se dirige a los individuos y grupos como *users*. Este giro performativo, el uso que el público hace de una obra en una acción, marca una cesura en la historia del arte. El estatus del objeto y de la escultura ha cambiado radicalmente. Las esculturas ya no son cualquier cuerpo de mármol, yeso o piedra destinado únicamente a la observación, tampoco son cuerpos geométricos abstractos de metal o madera. A finales del siglo XX las esculturas se definen como objetos para el uso, como medio para la acción por parte del público. Con razón Walther no habla de "acción", "demostración", "evento" o *happening*. Con la introducción del concepto *Handlung* en 1963, Walther amplió el "campo de la escultura"³⁰ en dirección al público. La participación del público en combinación con la acción, el arte espacial y los objetos creados específicamente ha establecido la forma actuante de la escultura. Las esculturas no son ya únicamente medios basados en el espacio, sino que también son medios basados en el tiempo. *Objekte, benutzen* ha instaurado en definitiva el giro performativo de la escultura.



31. Bazon Brock, "Die Überwindung der Kunst durch die Kunst. Franz Erhard Walther als Beispiel", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28 de febrero de 1969.



Por ello este libro de artista es uno de los libros seminales del arte del siglo XX.

La edición original del libro *Objekte, benutzen* se gestó en seis meses principalmente en Nueva York y se publicó en octubre de 1968 en Colonia y Nueva York en la editorial Verlag Gebr. König. En cualquier caso no se imprimió en el formato originalmente previsto. Ello no cambia para nada la magnífica labor de los editores Kasper König y Walther König, que publicaron este libro seminal de la historia del arte como el primero de su editorial. Cuando se publicó el libro, Bazon Brock, artista y pensador, reconoció su mérito y lo alabó en una gran reseña en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.³¹

Se debe ante todo a motivos financieros que los jóvenes fundadores de la nueva editorial no imprimieran directamente los dibujos de Walther, sino que los convirtieran tipográficamente y, en concreto, con tipos poco claros que no resultaban similares a la caligrafía manuscrita de Walther. Los aprendices elegidos para esta labor no supieron estar a la altura de las exigencias de la composición. A ello se deben las diferencias con el original y los ocasionales errores tipográficos y ortográficos.

En el marco de los preparativos para la exposición *Franz Erhard Walther: Raum durch Handlung* [Espacio mediante la acción] en el ZKM | Museum für Neue Kunst (del 26 de mayo al 7 de octubre de 2012 en Karlsruhe) surgió la idea de reeditar el libro agotado, dada su importancia en la historia del arte. En conversaciones con Franz Erhard Walther tuvimos conocimiento de cuál debía ser la versión originalmente planificada del libro. Por ello pedí a Franz Erhard Walther que buscara sin



falta los componentes esenciales de esa primera edición, en concreto los dibujos textuales; él no estaba seguro de si todavía existían. Atendiendo esta iniciativa, tras meses de búsqueda, Franz Erhard Walther logró finalmente encontrar el rastro de los textos hológrafos y los dibujos que se creían desaparecidos. Por ello nos decidimos a no hacer una reimpresión del libro, sino a reproducir los dibujos textuales originales. En esta ocasión también pudimos incorporar otros objetos y fotografías que estaban previstos para la edición original. La nueva edición se completó, por ejemplo, con el objeto *Vier Felder* [Cuatro campos] de 1966. El objeto se había perdido en 1966 y no fue encontrado hasta más tarde, por lo que no aparece en la edición original. Las reproducciones fotográficas de las acciones escultóricas se complementaron con otras instantáneas procedentes del archivo de Franz Erhard Walther que muestran el uso de los objetos tanto en el estudio de Nueva York como al aire libre en plena naturaleza. En la primera publicación de *Objekte, benutzen* se reprodujeron exclusivamente fotografías de Barbara Brown, entonces compañera de Kasper König. Cuando le pregunté por otras fotografías para el libro, Barbara Brown me dio una trágica contestación: en la mudanza de Nueva York a Los Ángeles se había perdido una gran parte de los negativos debido a un incendio en el medio de transporte. Pero en el archivo de Franz Erhard Walther se encontraron otras copias de Barbara Brown, que, junto con instantáneas de otros fotógrafos, completaron la nueva edición.

Además el libro fue ampliado con algunos textos: una entrevista a Johanna Walther, un nuevo texto corto de Franz Erhard



Walther, «Geräusche im Kopf» [Ruidos en la cabeza] y, sobre todo, una conversación que mantuvimos en 2012 Kasper König, Franz Erhard Walther y yo en Fulda, que está profusamente ilustrada con documentos adicionales como fotografías, artículos de periódico, etc., y que explica detalladamente la historia y las circunstancias del nacimiento de *Objekte, benutzen*.

Para exponer más claramente la posición y el entorno de Franz Erhard Walther en Nueva York incluimos también en la primera edición una carta que Franz Erhard Walther escribió en enero de 1970 a Barnett Newman, en la que decía que ambos artistas se habían encontrado en diciembre de 1969 con motivo de la exposición *Spaces* en el Museo de Arte Moderno. La exposición dedicó una sala a los trabajos de cada uno de los artistas (Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris y Franz Erhard Walther), los artistas del espacio más innovadores de la época. Walther había montado allí una sala de demostración con *1. Werksatz* [Primera serie de obras], y en la exposición conversó con Newman sobre su definición de la escultura basándose en conceptos como «dimensión», «campo», «presencia» y «obra». En esa carta, en la que se continúa el diálogo iniciado en la exposición, menciona con toda claridad las dimensiones performativa y lingüística de su concepto de «escultura». Franz Erhard Walther describe sus conjuntos de obras como «materiales concretos: lugar, tiempo, cuerpo, espacio y lenguaje» y define las «acciones como obras». Pero también se refiere brevemente a que por diversos motivos sus diagramas caligráficos hológrafos del libro *Objekte, benutzen* habían sido convertidos tipográficamente y, por tanto, se habían reproducido parcialmente



32. Véase al respecto en este tomo "Geräusche im Kopf" de Franz Erhard Walther, págs. 21 y ss., así como "Die Kunst ist zu wichtig, um sie den Malern zu überlassen", su conversación con Kasper König y Peter Weibel en este tomo, págs. 25 y ss.

falseados. La carta debe leerse como un informe de trabajo. En nuestra opinión, él subraya de nuevo la necesidad de presentar una nueva edición de *Objekte, benutzen* que dé cumplida cuenta de las concepciones originales del artista.

La reproducción de los dibujos textuales originales en vez de las adaptaciones tipográficas es el propósito primario de nuestra nueva edición crítica.³² En la actualidad ya no puede reproducirse la clasificación de las obras en la edición original. Por ello la nueva edición está ordenada cronológicamente según el año de creación de los trabajos y siguiendo la numeración de los objetos. Los dibujos textuales se reproducen en su correspondiente tamaño original, en un tamaño aproximado de DIN A5, la mayoría de las veces con unos pocos milímetros de variación. Los títulos indicados para las obras proceden del año 1968. Las denominaciones alternativas de los años 1972, 1976 y 1982 pueden encontrarse en una tabla al final del libro. Las leyendas de las obras se precisaron conjuntamente con Franz Erhard Walther. La idea, pionera en su momento, de dejar páginas en blanco para que el lector emancipado incorporara sus comentarios, notas y bocetos se abandonó porque desde la perspectiva actual obstaculiza la fluidez del texto y de las imágenes del libro. En su momento, la evidente renuncia a ensayos introductorios y a explicaciones, clasificaciones y numeración de páginas tuvieron por finalidad servir a la emancipación de un observador independiente.

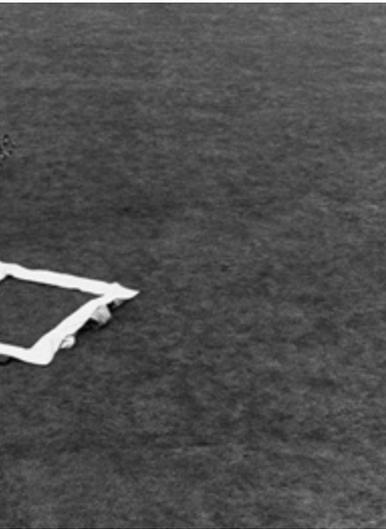
Dado que presuponemos que el lector actual estará menos familiarizado con las imágenes de juventud de los influyentes artistas neoyorquinos pertenecientes al círculo de amistades

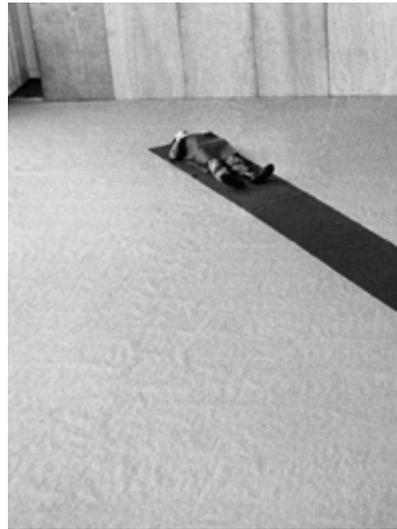


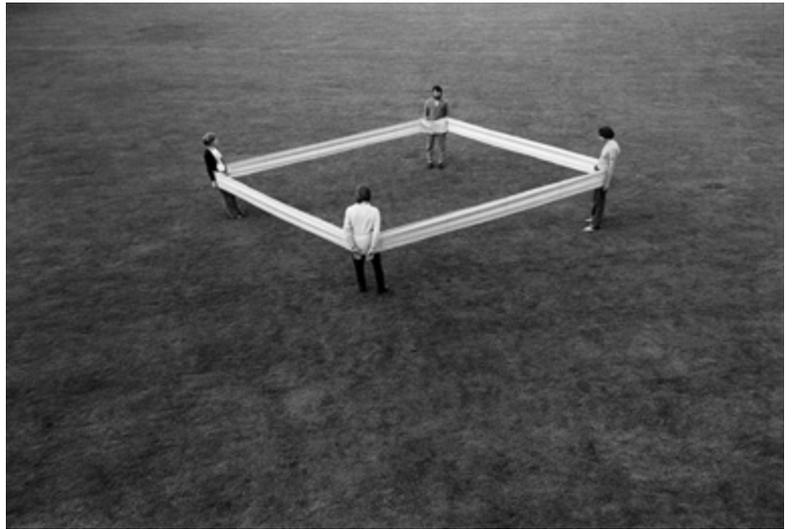
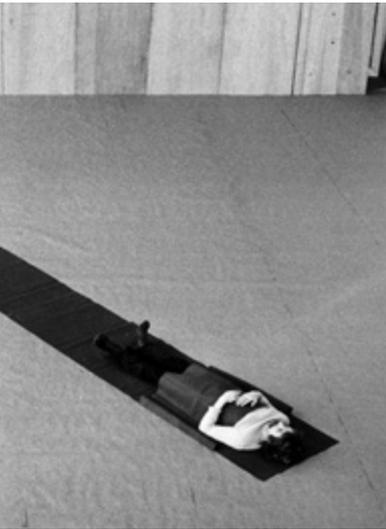
que Franz Erhard Walther y Kasper König tenían en Nueva York, aquí se mencionará a algunos protagonistas a los que puede verse como usuarios de los objetos: entre otros, además de Kasper König y Franz Erhard Walther y sus parejas de entonces, Barbara Brown y Johanna Walther, son James Lee Byars, Bill Crozier y Robert Ryman. En la foto de la contraportada del libro también puede verse a Susanne Walther (primera por la izquierda), Jonathan Meese (tercero por la derecha) y Franz Erhard Walther (quinto por la derecha).

Con esta nueva edición corregida y aumentada queremos poner nuevamente al acceso del público del siglo XXI uno de los más importantes libros de artista del siglo XX.

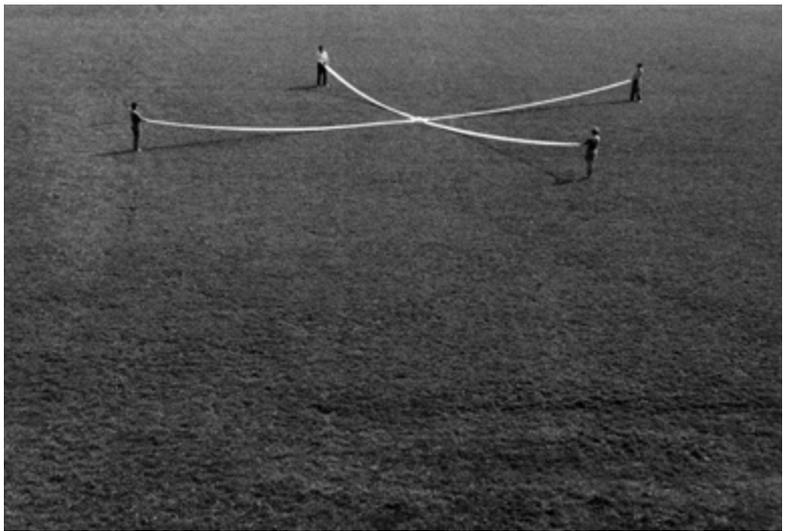




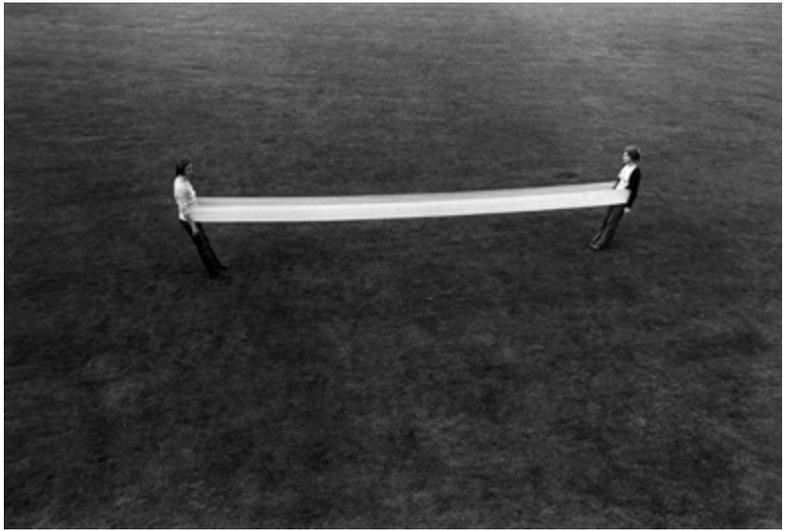






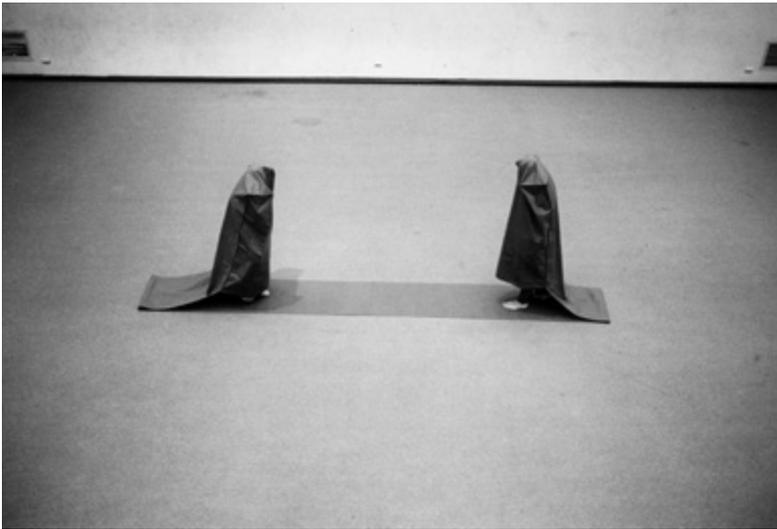


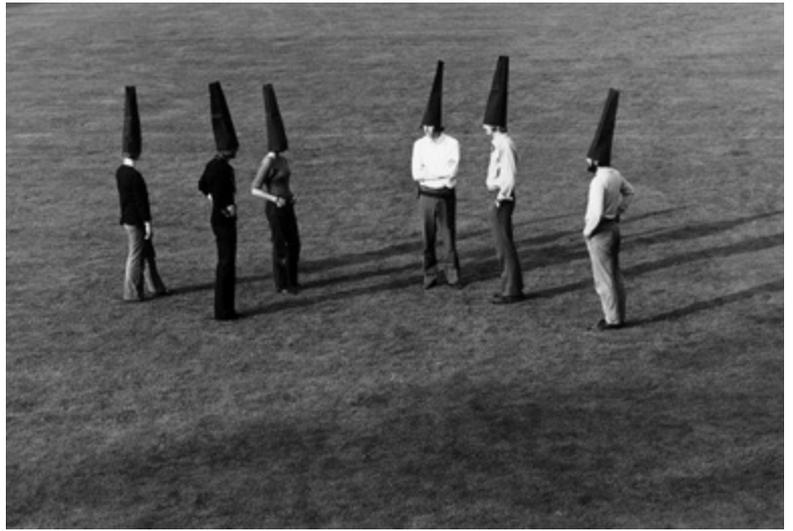


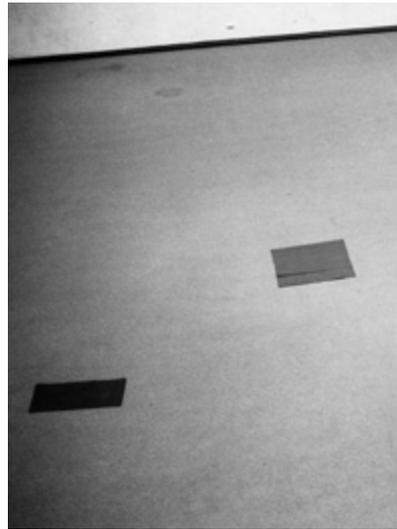


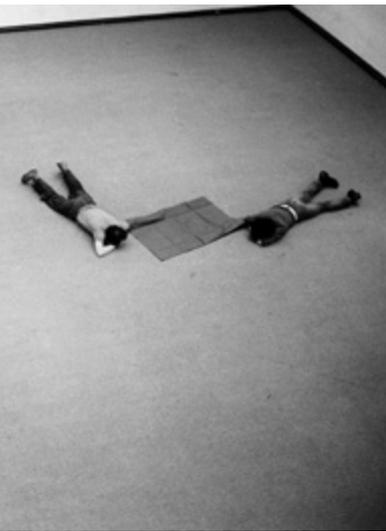














< Franz Erhard Walther, *1. Werksatz*
[Primera serie de obras], fotografías
blanco y negro, 1970.
Franz Erhard Walther Foundation.
Fotografías: © Timm Rautert.
Cortesía Parrotta Contemporary Art

CHRISTIAN RATTEMAYER

FRANZ ERHARD WALTHER
EN NUEVA YORK:
LA ESCULTURA COMO PINTURA¹

1. Una versión anterior de este texto se presentó por primera vez en una conferencia en el encuentro *Hacer cosas con objetos*, que tuvo lugar en el Palacio de Velázquez del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid (España). Agradezco a João Fernandes su amable invitación.
2. Gregory Williams, "The Demonstration of Agency. Franz Erhard Walther's Early Works", en Stephen Hoban, Kelly Kivland y Yasmin Raymond, eds., *Franz Erhard Walther: First Work Set* (Londres: Dia Art Foundation/Koenig Books, 2016), 48.
3. Ídem.

Todos los artistas de la generación de Franz Erhard Walther tuvieron que enfrentarse a la controversia al respecto del legado de la pintura y su viabilidad como la modalidad principal de producción, expresión e invención del arte. Durante los años sesenta se reestructuraron drásticamente las jerarquías, materiales, procesos y posibilidades de la producción artística. Las innovaciones de esta época tuvieron sus diferencias cronológicas y compositivas, pero a fin de cuentas siguieron tendencias muy similares de ambas costas del Atlántico, con una diferencia: Nueva York le arrebató a París el título del centro incuestionable del mundo del arte, tomando prestada la famosa expresión de Serge Guilbaut.

La trayectoria artística del propio Walther sigue esta ruta muy de cerca. Su obra temprana se enfocó en expandir las convenciones del informalismo y el expresionismo abstracto, y sus obras maduras tempranas estaban ubicadas exactamente en la frontera entre pintura, escultura y la experimentación artística de los sesenta. En su investigación sobre la obra que Walther realizó durante sus estudios de arte y en el período inmediatamente posterior, Gregory Williams destaca su obra *Rahmenzeichnung mit überdeckter Mitte* [Dibujo enmarcado con centro cubierto] (1960), realizada mientras Walther estudiaba en la Städelschule en Fráncfort. Williams identifica en esta pieza "el impacto del informalismo de la época, y a la vez un deseo de llamar la atención a la estructura de la pintura como un campo limitado".² La obra es un espacio rectangular donde se intersectan bucles y gestos en tinta sepia, enmarcando un campo en el centro, vacío excepto por algunas líneas pintadas que se intersectan, apenas visibles. Sin embargo, estas obras podrían indicar, según Williams, que Walther "comenzaba a distanciarse de su fe en la subjetividad artística y, en particular, de la pintura del expresionismo abstracto y arte informal de la posguerra temprana. Al mismo tiempo, su borrado indicaba un interés en el encuadre del espacio, incluso mientras seguía trabajando en el plano bidimensional".³

Pero fue unos años después, cuando entró en el curso del pintor abstracto K. O. Götz en la Academia de Artes de Düsseldorf (en el que fue aceptado gracias a las obras que envió de la serie *Rahmenzeichnung*), que los actos de distanciamiento de Walther comenzaron a tomar forma. Los años 1961 a 1963, inmediatamente anteriores a la producción de su obra más icónica, *I. Werksatz* [Primera serie de obras] (1963-1969), fueron un momento revolucionario en la obra de Walther y una hora cero

4. Erik Verhagen ha expuesto las dificultades ontológicas y terminológicas que surgen al intentar ubicar el proyecto de Walther en un contexto histórico. Elena Filipovic, Yasmil Raymond y otros han escrito con elocuencia sobre el contacto de Walther con otras prácticas performáticas de su época (y su diferenciación de ellas): desde los *happenings* de Fluxus hasta la obra terapéutica y extática de Lygia Clark y Hélio Oiticica.

para muchos otros de sus discípulos como Gerhard Richter y Sigmar Polke, quienes también se encontraban afiliados con los maestros Götz y Gerhard Hoehme. En las obras de Walther realizadas alrededor del año 1962 puede verse un primer desplazamiento decisivo desde las convenciones pictóricas de las abstracciones de posguerra hacia las operaciones materiales y procesuales del arte minimalista y posminimalista. Sus *Papierfaltungen* [Papiroflexias] (1962), un enorme folio de papel que dobló y desdobló seis veces para producir una retícula de dieciséis espacios, y sus *16 Lufteinschlüsse* [16 cámaras de aire] del mismo año, dieciséis *almohadas* de aire atrapado entre dos hojas de papel selladas con pegamento a lo largo de sus cuatro orillas, combinan la lógica de la retícula con sustancia de la manipulación material. Según Williams, la obra de Walther de principios de los años sesenta es “a fin de cuentas más radical en su ataque a la especificidad de medios a través de la incorporación del tacto” y en el “grado en el que Walther le otorga “agencia” tanto al material como al espectador” que en su acto de apartarse de la doctrina compositiva. Aun así, los ecos de la pintura siguen siendo perceptibles en las obras de Walther de este período.

Es ante el contexto de estos experimentos tempranos que realmente puede apreciarse el mérito de su *I. Werksatz*. En casi todos los aspectos, el enfoque de la obra se aleja de lo pictórico para dar paso a lo escultural, dando prioridad al material, el proceso, la interacción, la participación, la *performance* y la agencia del espectador. En lugar de reiterar lo ya escrito por otros académicos al respecto de las aportaciones de Walther a los experimentos en *performance* y participación,⁴ quisiera ubicar la obra temprana de Walther en el contexto de los debates que permitieron que su generación, que comenzaba a abrirse paso dentro de esta controversia, lograra abandonar o alterar las convenciones y doctrinas de la pintura abstracta. El mismo Walther reconoció esta lucha de forma indirecta en una entrevista con Ulrike Müller en 2005:

En Documenta 2 [Kassel], en 1959, vi obras originales de Jackson Pollock, Barnett Newman, Willem de Kooning, Mark Rothko y Robert Rauschenberg por primera vez. ¡Qué fresca se veía esta Escuela de Nueva York comparada con la servil École de París! [...] Me mudé a Nueva York en mayo de 1967... La obra que había estado realizando desde principios de los años sesenta encontró su lugar en esta atmósfera, que me parecía estimulante y optimista.

5. "Artist's Statement: Franz Erhard Walther", en Katy Siegel, ed., *High Times, Hard Times. New York Painting, 1967-1975* (Nueva York: Independent Curators International/DAP, 2006): 55.
6. Clement Greenberg, "Modernist Painting", *Art & Literature*, n.º 4 (primavera de 1965): 193-201.
7. Ídem.

Sin embargo, en Nueva York había una tendencia a agrupar todas las manifestaciones del arte bajo definiciones concretas, y mis obras no encajaban del todo. No eran arte minimalista, aunque hacían uso de ese tipo de formas. No eran arte conceptual, aunque eran conceptuales. No eran arte corporal, aunque el cuerpo estaba presente en las acciones. No contaban como *performance*, aunque son inherentemente performáticas.⁵

Nueva York pasaba por un momento triunfal en su historia reciente de posguerra: el inmenso éxito del expresionismo abstracto y la Escuela de pintura de Nueva York. Artistas como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko y Barnett Newman estaban sentando las bases para el surgimiento de una nueva generación de artistas que quería desarrollar un lenguaje más allá del gesto subjetivo y la masculinidad heroica. Hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, Ellsworth Kelly, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Allan Kaprow, George Brecht, George Maciunas, John Cage, Merce Cunningham y muchos otros se dedicaron a expandir los límites de la definición del arte avanzado, a través de una infusión de una buena dosis de juego performático, figuración pop, técnicas de *collage* y *assemblage*, insinuaciones homosexuales y azar en los mecanismos del arte contemporáneo. Poco tiempo después, una siguiente generación de artistas, que incluía a Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Yvonne Rainer, Fred Sandback, Sol LeWitt, Eva Hesse, Richard Serra, Trisha Brown y muchos otros, introdujo un vocabulario aún más reducido: gestos cotidianos en lugar de danza estudiada; material industrial en lugar de habilidad manual; y figuras geométricas simples en lugar de composiciones elaboradas. Este era el ambiente al que Walther estaba llegando cuando aterrizó en Nueva York en el otoño de 1967. En cierto modo, la situación del momento era un momento crítico para la pintura abstracta. Para mediados de los sesenta, ya se consideraba obsoleta la doctrina del formalismo modernista de Clement Greenberg, que definía como los postulados más importantes de la pintura abstracta aquellos que hacían aparente "lo ineludiblemente plano del soporte"⁶ y de este modo rechazaban el ilusionismo de la referencialidad figurativa, la representación, y la aceptación de que "la planaridad hacia la que aspira la pintura modernista nunca puede ser perfectamente plana... Cualquier marca realizada sobre una superficie destruye su planaridad visual".⁷

8. Donald Judd, *Specific Objects*, reimpresso en Thomas Kellein, *Donald Judd: Early Works 1955-1968* (Nueva York: DAP, 2002).
9. Ídem.
10. Robert Morris, *Anti Form*, en *Continuous Project, Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge (Mass): MIT Press, 1993), 41.
11. *Ibidem*, 43.

La famosa actualización que Donald Judd hizo sobre *Specific Objects*, la doctrina sobre el plano como medio específico, reivindicaba muchos de los principios básicos de la doctrina original, como el concepto de que el modernismo es en esencia una crítica de aquello que lo precedió:

[...] la apatía por la pintura y la escultura es la apatía por la repetición, por volver a realizar la pintura como la hicieron aquellos que desarrollaron las últimas versiones avanzadas de esta. [...] Si la primera obra es de excelente calidad, entonces está completa.⁸

Y aunque Greenberg insistía en un juicio de calidad que involucrara el valor (una obra de arte necesita ser exitosa), Judd insiste simplemente que “una obra sólo necesita ser interesante. [...] No es necesario que una obra tenga muchas cosas que mirar, que comparar, que analizar una por una, que contemplar. La pieza como un todo, la cualidad como un todo, es lo que resulta interesante”.⁹

En muchos sentidos, a mediados de los años sesenta los artistas no discutían sobre la pintura, sino sobre la escultura, o mejor dicho, sobre los *objetos*: disposiciones y construcciones tridimensionales. Más que *composiciones*, eran conjuntos de formas simples. Robert Morris sintetiza esta situación en las primeras líneas de su ensayo “Anti Form” de 1967:

En buena parte del arte objetual reciente, la invención de nuevas formas no es una preocupación. Se ha aceptado como premisa una morfología de formas geométricas y predominantemente rectangulares. El trabajo con la obra empieza a centrarse sobre la elaboración detallada de estas formas generales mediante variaciones en cuanto a la escala, los materiales, la proporción y la colocación.¹⁰

Morris propone una investigación sobre lo que llama “el proceso de “construcción del material mismo””,¹¹ un proceso compositivo por medio del cual los atributos de los materiales en sí mismos determinan su disposición y su forma, con el fin de dejar de lado los sesgos constructivos que favorecen los ángulos rectos, las líneas rectas, las figuras geométricas, la repetición simple y las formas básicas. Él propone dejar que los atributos intrínsecos de cada material determinen el resultado de la forma de la obra. Así, la viscosidad o fluidez de la pintura, la suavidad y flacidez de

12. Ídem.

13. *Ibidem*, 46.

las telas y otros materiales plegables, la caída que los materiales toman cuando son colocados encima, o debajo, de otros materiales, todo esto resultaría en nuevas colocaciones, independientemente de la planeación del artista. En palabras de Morris, “la importancia concedida al material y la gravedad como medios del arte da por resultado formas no establecidas de antemano. Los criterios de ordenamiento son necesariamente casuales, imprecisos y secundarios. Amontonar al azar, apilar caprichosamente, colgar..., estos procesos dan forma temporal al material”.¹² Concluye con un llamamiento: “Es parte de la negación a continuar con la estetización la forma a través de su tratamiento como un fin preestablecido”.¹³ El texto de Morris, publicado en septiembre de 1967, poco después de la llegada de Walther a Nueva York, describe con precisión los retos y discusiones que estaban sucediendo en aquel momento. Este texto se volvería un referente para la generación emergente de artistas del posminimalismo y el arte procesual, entre ellos Morris, Richard Serra, Bill Bollinger, Keith Sonnier, Jackie Winsor, Eva Hesse, Lynda Benglis y otros. Después de su llegada, Franz Ehrard Walther se dispuso a continuar trabajando en un proyecto que había comenzado cuatro años antes: su majestuosa serie de cincuenta y ocho objetos que invitaban a la acción. *Handlung* es el término preferido del artista para referirse a ellos. Las piezas de *1. Werksatz* (1963-1969) están hechas de lona de algodón de distintos pesos, cada una dentro de una bolsa de muselina para mayor portabilidad. Cuarenta y uno de estos objetos fueron realizados en 1967 o antes, y presuntamente son anteriores a la llegada de Walther a Nueva York. Los diecisiete objetos restantes fueron producidos o terminados en Nueva York entre 1968 y 1969. Resulta intrigante que no hay una diferencia perceptible entre los materiales, la construcción o la intención de las piezas realizadas en Nueva York. Más bien parecen ser una continuación de un concepto que ya había sido formulado para cuando llegó a Estados Unidos. Si acaso, el número de obras hechas para ser utilizadas por más de una persona parece aumentar, lo cual puede indicar que los aspectos dialógicos y comunales de la obra cobraron fuerza al acercarse su conclusión. Podría especularse que en Nueva York Walther encontró una comunidad de artistas y amigos que le permitieron visualizar una articulación más completa de la obra como un diálogo, como una experiencia compartida.

Pese a la importancia de estas categorías, quisiera adelantar otra propuesta que de cierta forma ha sido posible gracias a lo que los objetos de Walther contenían en el momento de su

realización, así como lo que sucedería con ellos más adelante. Cuando Walther comenzó a presentar sus obras por primera vez a finales de los sesenta en Alemania y Suiza, y posteriormente, en 1969, cuando mostró el conjunto completo en el Museum of Modern Art en Nueva York, ya se percibía que el contexto de la obra era la compañía de los escultores y artistas conceptuales con los que Franz convivía en Nueva York: Carl Andre, Sol LeWitt, Claes Oldenburg, Hanne Darboven, Donald Judd y otros. Pero ¿qué pasa si tomamos la confesión de Walther de “no pertenecer del todo” como una señal de que la lógica que está en juego, aunque sea por debajo del agua, es en realidad la de la pintura?

Mucho tiempo después, en la exposición *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967-1975*, emerge un nuevo contexto que no se había explorado anteriormente. Esta muestra, realizada en 2006 y 2007 por Katy Siegel y la agencia curatorial Independent Curators International (ICI), podría considerarse la exposición que abrió las puertas a una investigación cada vez más profunda sobre la época en Nueva York inmediatamente anterior y posterior a la llegada de Walther. Según el discurso historiográfico hasta ese momento, la pintura en Nueva York se encontraba, en crisis: era considerada irrelevante, en retroceso, agotada, de retaguardia. En su ensayo introductorio, Siegel reitera la bien conocida narrativa de este mundo del arte de finales de los sesenta en Nueva York:

Las crónicas ya conocidas de finales de los sesenta y setenta destacan los nuevos medios y el agotamiento de los medios e historias anteriores, y especialmente el callejón sin salida de la pintura, de la forma en que se define e historiza en los cincuenta como un asunto reductivo y formalista. Esto creó, por supuesto, una situación compleja e incluso contradictoria, pues había artistas haciendo pintura abstracta en ese momento y seguiría habiéndolos más adelante. Si las posibilidades se encontraban fuera de la pintura, ¿qué hacer? Algunos artistas, como Milton Resnick y Kenneth Noland, se atrincheraron, insistiendo que el expresionismo abstracto de segunda o tercera generación era el camino, aunque hubiera pasado de moda. Otros, como Richard Serra y Allan Kaprow, dejaron la pintura para dedicarse a la escultura, el *performance* o el arte conceptual. Estas dos rutas, casi dos lados de la misma moneda, aparecen una y otra vez en las historias del momento. En la definitividad y certidumbre de sus posturas (se debe pintar vs. no se puede

14. Katy Siegel, "Another History Is Possible", 29.

15. *Ibidem*, 30.

pintar) estas rutas se han prestado a modos actuales de historiografía del arte basados en propuestas maniqueas y rupturas históricas repentinas.¹⁴

Pero lo que propone Siegel junto con David Reed, su colaborador, es que en realidad había una vitalidad y experimentación en la pintura que se nutría de una libertad recién encontrada gracias a su marginalización y de un terreno intelectual movedizo que comenzó a manifestarse en las discusiones sobre objetos, material, composición y forma que Judd y Morris exploraron. La pintura ya no era el referente plano contra el cual se medían todas las nuevas propuestas del arte objetual. Al contrario, la pintura comenzó a insistir sobre su propia materialidad, su fiabilidad, su transparencia procesual y su capacidad de integrar actitudes distintas hacia la definición de un plano pictórico unificado. Ante el antagonismo "se debe pintar/no se puede pintar", Siegel propone un entendimiento de las posibilidades de la pintura definido por la permisividad, no la restricción:

La posibilidad misma de la fluidez entre medios también marcaba el final de la definición de pintura como medio específico de máxima seguridad; es decir, tal vez no era el fin de la pintura, habiendo sido vencida por la escultura, tal vez sólo era el fin de cierta definición de pintura..., y tal vez, incluso, la pintura se beneficiaba de la liberación que venía con este fin.¹⁵

Notablemente, Siegel y Reed ampliaron el elenco de protagonistas. Aparecieron mujeres, negros y extranjeros que vivían en Nueva York, indicando que, paradójicamente, la pintura, antes la reina de las disciplinas, ahora era lo suficientemente marginal como para ser reconocida y apropiada por un grupo de artistas ambiciosos en los márgenes del arte. Elizabeth Murray y Mary Heilmann, Lynda Benglis y Dorothea Rockburne, Al Loving y Jack Whitten, Sam Gilliam y Alan Shields, Michael Venezia y Roy Colmer, Pat Steir y Ron Gorchov, y artistas alemanes como Blinky Palermo y Franz Erhard Walther son todos parte de este nuevo reparto de artistas que operaban orgullosamente en las fronteras de la pintura; algunos incluso literalmente, trabajando en los bordes del espacio donde una pintura deja de serlo; otros en sentido figurado, impregnando su práctica pictórica de pasiones y deseos más vastos y urgentes como el feminismo y los derechos civiles.

16. El uso de estas telas es fundamentalmente distinto al de la obra de otro artista alemán que estudió con Walther en Düsseldorf y que se mudaría a Nueva York unos años después de Walther: Blinky Palermo, cuyos *Stoffbilder* [Pinturas de tela] fueron realizados durante casi exactamente la misma época que *1. Werksatz*, 1966 a 1972. Aunque Palermo también utilizó telas compradas en tiendas y las cosió, formando bloques de dos o tres campos en colores contrastantes que luego estiró para formar lienzos, concebía sus *Stoffbilder* como objetos fundamentalmente pictóricos. A fin de cuentas, Palermo simplemente utilizó las telas como una forma novedosa de actualizar el campo compositivo monocromático con una sensibilidad minimalista *ready-made*. No existe lógica interna que una a la tela con su color y, aunque los colores suelen ser aquellos con los que venían teñidas las telas compradas, no son inherentes al material, solo son convenientes en términos pictóricos.

Siegel y Reed definieron el proyecto *High Times, Hard Times* como una expansión drástica del concepto de pintura, que incluía ejemplos de las múltiples formas en que la pintura puede alterarse como práctica y objeto: las herramientas usadas, desde jaladores hasta palos, o las distintas formas de aplicar la pintura, como derramarla, rociarla o frotarla contra el soporte. También muestran ejemplos de las diferentes cosas que podían hacerse con el lienzo en sí, que tal vez sea el lugar más claro para la obra de Walther en este contexto: aquí, las formas esculturales de lienzos sin estirar de Sam Gilliam, los lienzos teñidos, irregulares y clavados con tachuelas de Richard Tuttle, los *Stoffbilder* de Palermo y los objetos de Walther que se incluyen en la muestra encuentran una unidad solo cuando son considerados como ejemplos distintos de la aplicación del lienzo.

Todos los objetos de *1. Werksatz* comparten algunas condiciones básicas. En primer lugar, todos están hechos de tela. Para ser exactos, están hechos de tela de algodón de diferentes pesos, el mismo material con el que se fabrican lonas, bolsas de herramientas y cortinas enrollables. En segundo lugar, su color va del blancuzco al rojo, verde y gris oscuros, además del negro y verde-gris. No se anticipan los amarillos, rojos y naranjas encendidos de los objetos posteriores de Walther. Además, tienen un cierto arte militarista y utilitario, sin sugerir nunca de forma directa una utilización de excedentes de materiales militares.¹⁶

Queda por responder si la inclusión de Walther en el contexto de *New York Painting* tuvo efectos perdurables en la forma en que su obra ha sido entendida y discutida. Pero algo más, algo maravilloso, pasó con esa exposición: abrió nuestros ojos al inmenso, complicado y caótico espectro de la imaginación artística, que siempre va más allá de aquello que la discusión del momento puede ver. Y permitió que un objeto, o un proyecto de un artista, de pronto pareciera nuevo, entendido desde otra perspectiva, como si lo viéramos por vez primera.

Museum of Modern Art, *Spaces*, 1969/1970 >
Franz Erhard Walther Foundation Archives
Fotografías: Virginia Bell (p. 65–67)
Claude Picasso (p. 68–69)











JULIETA GONZÁLEZ

OBJETOS, PARA USAR:
UNA GRAMÁTICA DE AFECTOS

Obra abierta como proposición de un “campo” de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de “lecturas” siempre variables; estructura, por último, como “constelación” de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas.

–Umberto Eco, *Obra abierta*

El no objeto reclama un espectador (¿todavía podemos hablar de “espectador”?) no como testigo pasivo de su existencia, sino como condición misma de su hacerse. Sin el espectador la obra existe sólo en potencia, a la espera del gesto humano que la actualice.

–Ferreira Gullar, *Diálogo sobre o não-objeto*

No es que la obra sea la idea, sino lo que generamos cuando la usamos. [...] Cada una es un conjunto de condiciones, más que un objeto finito.

–Franz Erhard Walther¹

OBJETOS

1. Citado en la correspondencia entre Franz Erhard Walther e Yve-Alain Bois, ver Franz Erhard Walther, *Diálogos* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Franz Erhard Walther Foundation, 2017).
2. "Diary, Museum of Modern Art, New York, December 28, 1969 – March 1, 1970", en Franz Erhard Walther. *First Work Set* (Nueva York: Dia Art Foundation, Koenig Books, 2016), 138.
3. La exposición *Spaces* en el MoMA la organizó Jennifer Licht, con obras de Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, Pula y Franz Erhard Walther.

En la obra de Franz Erhard Walther, el "objeto" es una noción controvertida; de hecho, desde principios de los años sesenta el artista lo ha cuestionado reiteradamente y ha usado otros términos para designarlo, recurriendo incluso a un símbolo gráfico. Para Walther, el pictograma  esquivo las restricciones del lenguaje y "abre su concepto", para acomodar muchos significados distintos: "objeto, artículo, instrumento, entidad, pieza, obra, cosa, unidad, disposición, concepto de 'trabajo', 'vehículo', 'elemento', 'material'..."² Es innegable, sin embargo, que su obra existe a través de objetos que pueden encontrarse en un estado latente de potencialidad (*Lagerform*, forma de almacenamiento) o bien ser activados por el cuerpo a través de su uso (*Handlungsform*, forma de activación).

De por sí, esta dualidad ya indica una condición fluida tanto del "objeto" como del "usuario"; ambas formas provocan conductas diferenciadas y específicas en el "usuario", que completa la obra a través de una idea y lo hace también a través de una acción física que responde al efecto del objeto en sí sobre el cuerpo. En todo caso, impide asignar significados o interpretaciones fijos a la obra, sea cual sea su forma, ya que es posible imaginar múltiples potencialidades para la *Lagerform* y al mismo tiempo ejecutar distintas configuraciones de un mismo "objeto" cuando se despliega como *Handlungsform*. En la obra de Walther, el arte, en resumidas cuentas, surge dentro de un complejo sistema de significados, actos y condiciones de posibilidad, por la mediación, en el caso concreto de la producción de este artista, de objetos que a pesar de todo revisten una materialidad muy específica.

La obra fundamental de Walther, *1. Werksatz* [Primera serie de obras] (1963-1969), puede ser considerada como la matriz conceptual, operativa y material desde la cual se despliega su producción posterior. Fue realizada durante una época marcada por cambios de paradigma importantes, entre los que destacó el cuestionamiento de la condición objetual del arte que derivó en la desmaterialización de la obra de arte, durante esa década. Este conjunto de obras (que en la exposición *Spaces* del MoMA recibió también el título de *Instruments for Processes* [Instrumentos para procesos])³ fue iniciado en 1963 y terminado en 1969, cuando el artista se dio cuenta de que los objetos/proposiciones que lo conformaban constituían una sola obra. Puede además leerse como un índice de los gestos

radicales que caracterizaron el arte de los años sesenta. La *Primera serie de obras* trastocaba los conceptos tradicionales de “escultura” y “pintura”, reinventando el papel asignado a la forma no objetiva por las vanguardias constructivistas de las primeras décadas del siglo xx, a la vez que redefinía el objeto y su relación con el espacio expositivo y el espectador.

En 1968, Walther publicó *Objekte, benutzen* [Objetos, para usar], una suerte de manual o, mejor dicho, una gramática generativa para sus *objetos*, que en ese entonces se refería sobre todo a aquellos que integraban la *Primera serie de obras*. En el título del libro, así como en la articulación de sus propuestas, se pone de manifiesto la oposición característica que establece Walther entre el objeto y sus usos, y las dualidades o “pares de condiciones contrastantes” mediante las que muestra las potencialidades contenidas en las obras, representadas, como corresponde, por los dos estados de almacenamiento y activación: *Lagerform* y *Handlungsform*. La serie de proposiciones radicales presentadas por Walther en este corpus de obras, así como en las formas específicas de diálogo con las obras previstas por el artista y los términos en los que renegocia los legados de la tradición constructiva de las primeras décadas del siglo xx, nos ofrecen una plataforma para tratar de analizar sus importantes contribuciones a las rupturas que se produjeron en las décadas de 1960 y 1970.

Este ensayo se centra sobre todo en la *Primera serie de obras*, aunque su intención es interpretar la producción de Franz Erhard Walther dentro de un marco más amplio que, más allá de los textos canónicos sobre los desplazamientos conceptuales y materiales que se produjeron durante este período, se extiende a campos como la cibernética y a escritos teóricos que aún no han sido incorporados al canon, desde la teoría del no objeto de Ferreira Gullar hasta los escritos teóricos más recientes sobre los conceptos del “afecto” y el “evento”, los cuales pueden aportar otras perspectivas a una lectura contemporánea de la obra del artista. Lo que en buena medida se proponían muchos de estos textos era explicar los desarrollos y rupturas de las décadas de 1960 y 1970 que disolvían las categorías tradicionales de la historia del arte, y supusieron un cuestionamiento de la especificidad de los medios, así como del objeto, abriendo la estructura del arte para incluir el contexto y el público. Si bien Walther ha negado abiertamente la importancia o la influencia de muchos de estos textos sobre su práctica como artista, tal como lo afirma en 1970 en un intercambio epistolar con Yve-Alain Bois,⁴ una reevaluación crítica de su obra dentro de este contexto exige

una lectura más atenta de este corpus de escritos, que en su momento eran más que nada intuitivos e intentaban comprender una situación inédita tanto para los artistas como para los historiadores del arte. El mismo Walther produjo numerosos textos que reflexionaban sobre su propia obra. Algunos años antes de publicar su libro *Objekte, benutzen*, en 1968, escribió un texto titulado *Der andere Werkbegriff* [El otro concepto de obra] (1965), donde establece algunos de los aspectos fundamentales de su aproximación al arte. En este escrito, en el que por lo demás sitúa su trabajo dentro de una “historia de arte propia”, Walther subraya la centralidad de la “acción” en la constitución de la obra en sí, lo cual implica una nueva condición para el espectador, quien se convierte en un sujeto activo, un “usuario”, pero también un “productor”, que juega un papel en darle forma a los objetos/proposiciones del artista:

La acción es la forma de la obra, la acción es la obra. La noción de obra también se convierte en una cuestión de definición. La persona que realiza la acción debe ser responsable de la obra. Se involucra no sólo de manera óptica, sino con todo su cuerpo. Se le exige usar todas sus habilidades. Es una representación total. Aquí la persona puede construir la obra en modos diferentes y más comprensivos de lo que antes había sido posible. De modo correspondiente, varias personas pueden formar la obra de manera simultánea. Esa es una construcción compleja.⁵

En este sentido, el presente análisis no se propone identificar influencias concretas en la obra de Walther, sino más bien inscribir sus importantes contribuciones en el contexto de los decisivos cambios de paradigma que se produjeron en los años sesenta, y que son abordados en gran parte por los textos citados. Más allá de la reformulación que hace Walther del objeto, es preciso considerar una serie de aspectos fundamentales en su obra, como la diferenciación entre las nociones de “participación” y “demostración”, así como la idea de condiciones opuestas inscrita en la naturaleza dual de sus “objetos/proposiciones”.

OBJETOS – SUS TEORÍAS

La interrogación del objeto por Walther puede ser inscrita en el contexto de los múltiples debates que se suscitaron en los

años sesenta en torno a la desmaterialización del arte, uno de los principales cambios de paradigma que en el período de la posguerra implicó un desplazamiento ontológico de la obra de arte desde el objeto hacia la situación, la información, la experiencia, la proposición y el sistema. En 1967, el artista se estableció en Nueva York, donde trató de cerca, y entabló diálogo, con muchos de los artistas que también estaban cuestionando el estatus del objeto, aunque de maneras sustancialmente distintas al enfoque de Walther.

Dos de los textos de mayor relieve que circulaban por el efervescente ambiente neoyorquino al que llegó Walther a finales de los años sesenta fueron escritos por artistas: *Specific Objects* (1965), de Donald Judd, y *Anti Form* (1968), de Robert Morris. Ambos artículos (publicados en las revistas *Arts Yearbook* y *Artforum*, respectivamente) intentaban explicar las nuevas direcciones que tomaba el arte, así como los planteamientos que adoptaban sus autores, como artistas, frente a determinadas convenciones como los géneros en la pintura y la escultura, y también frente al objeto en sí.

En su esfuerzo por describir el cambio de paradigma que se estaba produciendo en esa época, y de identificar los rasgos que lo definían, Judd afirmó que "la mitad, o más, de las mejores obras nuevas de los últimos años no son pinturas ni esculturas". También expuso otra reflexión más importante: que la tridimensionalidad de dichas obras nuevas, que en sí no eran "objetos" ni "esculturas", suscitaba cuestiones de gran relevancia. El texto de Judd se refiere asimismo a la condición fluida de estas "nuevas" obras tridimensionales, que a diferencia de la pintura y la escultura, las cuales "se han convertido en formas fijas", no recurren al "uso de una forma determinada", sino que generan la conciencia de "las tres dimensiones [...] más que nada como espacio por el que internarse". A juicio de Judd, pensar en tres dimensiones, no en objetos o géneros (pintura y escultura), "hace que sea posible usar todo tipo de materiales y colores", incorporando "materiales nuevos, bien porque es reciente su invención, bien porque hasta ahora no se habían usado en el arte"; con ello apuntaba al uso de materiales y procedimientos industriales, a la producción en masa y a la especificidad de los materiales, señalando la estrecha relación que existe entre la forma y los materiales de una obra de arte.⁶

Tres años después, en 1968, Morris se interesó por otros temas y a través de un análisis de la forma en el arte de aquel

7. Ello añade a la lectura de los “objetos” de Walther un nivel suplementario de complejidad relativo a sus condiciones de producción y a la naturaleza de la mano de obra que los produjo. Los cosió quien era entonces su esposa, Johanna Walther, que ha seguido elaborándolos hasta la actualidad. Algunas de las críticas que recibió Walther en los años sesenta, especialmente por parte de colegas como Joseph Beuys, estaban motivadas por el hecho de que sus obras fueran de tela cosida, aspecto artesanal del que se burló una tradición principalmente masculina que en ese período parecía asociar la producción del arte al trabajo pesado. Cabría, por lo tanto, reivindicar una doble autoría, o acreditar la colaboración con una mujer que ha permanecido en la sombra durante toda la trayectoria de Walther, pero también proceder a una nueva valoración de las obras a la luz de los problemas que en esa época sacaban a relucir mujeres artistas y críticas en torno a los conceptos de “tareas del hogar”, “trabajo manual” y “domesticidad”.

tiempo se centró en los problemas del proceso y el trabajo, vinculados a su vez con la materialidad de las obras creadas en ese momento por los artistas, y más en concreto con el uso de nuevos materiales y técnicas en su producción. Tanto en este artículo como en su producción artística se ve que para Morris el proceso era en sí mismo un aspecto crucial de la obra de arte, insuficientemente analizado, a su juicio; en este sentido, le parecía que las prácticas de esa época hacían visible o explícito el proceso de confeccionar una obra de arte.

Indiscutiblemente, la materialidad específica de los “objetos” de Walther puede ser interpretada en relación con los temas tratados por Judd y Morris en sus ensayos, en lo referente a los materiales y técnicas que empleó durante su elaboración y en la idea de proceso vinculado a la forma. Cabe notar que la tridimensionalidad de la obra no se limita a distanciarse de las formas preestablecidas de la pintura y la escultura, sino que genera una conciencia más acentuada de las tres dimensiones como “espacio en el que adentrarse”, característica, sin duda, de la espacialización que ponen en práctica los  de Walther, los cuales en su estado de almacenamiento (*Lagerform*) indican una economía del espacio, pero que en su estado de acción (*Handlungsform*) ocupan y determinan el espacio en el que se despliegan, al tiempo que organizan al público que los activa. La materialidad de los objetos de Walther también remite a la especificidad a la que se refiere Judd en su ensayo. Por un lado, su manera de dar nuevos usos a la tela, soporte principal de la pintura, convirtiéndola en objetos blandos y dúctiles, constituye un claro ejemplo de empleo novedoso de un material tradicional, que confiere visibilidad a algo que solía ser relegado a la función de soporte. Además de referirse a la visibilización de este proceso y al empleo de materiales que hasta entonces no se asociaban al arte o la escultura, citando las esculturas blandas de Claes Oldenburg, Morris habla de las formas que pueden adoptar los materiales en cuestión al ser exhibidos: “amontonamiento aleatorio, apilamiento desordenado, colgamiento, aplicación de una forma transitoria al material”, palabras especialmente aplicables, se diría, al estado de *Lagerform* de los *objetos* de Walther. El *objeto* cosido, elaborado en ediciones múltiples (ocho, en el caso de la *Primera serie de obras*), también señala una dimensión de la obra como algo laborioso y artesanal, que remite a los temas de la mano de obra y la producción abordados por los artistas durante las décadas de 1960 y 1970.⁷

8. Ver Michael Fried, *Art and Objecthood* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. La primera vez que El Lissitzky presentó la *Sala de demostración* fue en la Exposición Internacional de Arte de Dresde, en el verano de 1926. Posteriormente, de 1927 a 1928, instaló otra versión más elaborada en el Museo de Hannover (que más tarde se reconstruyó en el Museo Sprengel), por encargo de Alexander Dörner.

El estatus fluctuante de la obra dentro de la producción de Walthers, entre objeto y proposición, comporta asimismo una reflexión sobre su despliegue por el público, tema muy debatido a lo largo de esa década, concretamente en relación con la performatividad del objeto y la participación del espectador. El escrito de Michael Fried *Art and Objecthood* se oponía a la reformulación radical del objeto emprendida por los artistas durante ese período y describía estos planteamientos novedosos como un “nuevo género teatral” que era a su vez “una negación del arte”.⁸ Sin embargo, Fried acertadamente reconocía que estas obras se experimentaban como “un objeto en una situación, la cual incluye prácticamente por definición al observador”⁹ e identificaba incluso las genealogías constructivas de estas obras, concretamente las de Robert Morris, de quien decía que había retomado “la tradición interrumpida de la escultura constructivista establecida por Tatlin, Rodchenko, Gabo, Pevsner y Vantongerloo”.¹⁰ También en la obra de Walthers se podría reconocer la persistencia del legado constructivista, en su planteamiento formal de la organización visual y cromática de la forma no objetiva en el espacio; de hecho, Walthers parece llevar los imperativos formales de la tradición constructiva a un nuevo nivel, mediante algo tan concreto como es rehabilitar el concepto de “demostración”, cuya genealogía encontramos en los *Espacios de demostración* de El Lissitzky de finales de la década de 1920.¹¹ Estos últimos, también conocidos como *Kabinett der Abstrakten* [gabinetes abstractos], eran “ambientes” donde se exponían las obras en un entorno dinámico, pensado para que lo organizara el espectador. El nuevo arte del siglo xx, basado en una exploración de la forma no objetiva, exigía novedosos dispositivos de exhibición que estableciesen una relación activa entre el espectador, la obra y el espacio que la contenía. En estos *Espacios de demostración*, El Lissitzky se erigió en precursor en la concepción de un papel nuevo, activo, no sólo para el espectador, sino para la obra de arte y el espacio expositivo, que se convertía en un espacio de demostración:

En las grandes exposiciones internacionales de pintura el visitante se siente como en un zoológico donde le atacan simultáneamente mil animales distintos. En mi espacio de exposiciones no deberían asaltar al espectador todos los animales al mismo tiempo. Si tradicionalmente se ha favorecido la pasividad de los espectadores ante los

12. El Lissitzky, "Demonstrationsräume", en Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky* (Dresde: Verlag der Kunst, 1967), 362, citado y traducido al inglés por Benjamin Buchloh en "The Museum Fictions of Marcel Broodthaers", en *Museums by Artists*, eds. AA Bronson y Peggy Gale (Toronto: Art Metropole, 1983). Traducción al español de Isabel María García Fernández, "La museografía creativa", en *Modelo museo. El coleccionismo en la creación contemporánea* (Granada: Universidad de Granada, 2013), 89.
13. Ver Benjamin Buchloh, "The Museum Fictions of Marcel Broodthaers".
14. Franz Erhard Walther, *Diálogos*, 43.

cuadros, nuestro proyecto debería estimular la actividad del individuo. Esa debería ser la función de dicho espacio. [...] El espectador se verá físicamente obligado a interactuar con los objetos expuestos.¹²

En su análisis del *Espacio de demostración*, Benjamin Buchloh sostiene que "el azar y la particularidad son, por lo tanto, las principales características del elemento de diseño de Lissitzky en el *Primer espacio de demostración*. Las pinturas y esculturas mostradas en estos espacios expositivos/museísticos ya no se presentan como momentos epifánicos de verdad estética suprema y validez universal, sino como objetos particulares de estudio histórico, con los que el espectador debe relacionarse activamente para generar un intercambio de 'lecturas' y 'significados'".¹³

En una línea similar, podemos ver las afinidades de Walther con el concepto de El Lissitzky en su preferencia por el término *demonstración* —por encima de *participación*, *interacción* y *performance*— al referirse a la activación de su *objeto/proposición* por el personal o los visitantes del museo. La noción de producción, y más específicamente aquella del espectador como productor, planteada por Walther en *Der andere Werkbegriff* enfatiza aún más el desarrollo, por parte del artista, de estas ideas esbozadas en los años veinte por las vanguardias rusas. Sin embargo, mientras en el espacio de demostración de El Lissitzky, el espacio estaba diseñado en función de la demostración, en las obras de Walther es el cuerpo el que se convierte, por así decirlo, en ese espacio de demostración. Las obras de Walther involucran tanto al objeto como al espectador, generando un intercambio dialógico de "lectura" y "significados". A juicio del artista, el acto de demostración podría despojar a la obra de su condición de objeto y "escultura":

Se trata de una cuestión de estatus. Una obra sobre una mesa, sobre un pedestal, en el suelo [...] se puede considerar una escultura. Pero si la tomas en tus manos, su estatus varía. *Tú* te conviertes en un pedestal, en una peana, al sostener la pieza. [...] Así fue como se me ocurrió la idea de trabajar con el cuerpo. Desarrollé obras para ser usadas, para actuar con ellas. No como *performances*, sino como demostraciones de la obra.¹⁴

La idea de Walther de trabajar de este modo con el cuerpo proponía un enfoque totalmente distinto al de los artistas de Nueva

15. Yve-Alain Bois, "Interaction des corps: architectures vivantes: pivots humains: pratique tribale" y "Durée corporelle: espace méditatif: unité du champ perceptif", en *Robho*, núms. 5-6 (1971). Traducción propia del original francés.

York a quienes frecuentó durante su estancia en la ciudad. En este sentido, su obra podría más bien ser inscrita en el de artistas que en esa misma época trabajaban con la experiencia, el afecto y la plurisensorialidad. En una serie de artículos escritos para *Robho* en 1971, Yve-Alain Bois, que era entonces muy joven, analizaba justamente las propuestas radicales de varios artistas que trabajaban en esta dirección, entre los que destacaban los brasileños Lygia Clark, Hélio Oiticica y Lygia Pape, el estadounidense James Lee Byars y el propio Franz Erhard Walther, como ejemplos de un desplazamiento claramente definido y distinto al que ponían en práctica las orientaciones minimalistas y conceptualistas. En la larga correspondencia con Walther que precedió a la publicación de estos escritos, Yve-Alain Bois insistía en la afinidad entre los enfoques de Walther y de Clark, a pesar de la distancia geográfica y las diferencias contextuales y culturales que las separaban. Si bien en su correspondencia con el joven crítico Walther no parece prestar mucha atención a la reiterada insistencia de este último, el citado artículo de Bois sobre su obra lo sitúa de manera clara con respecto a lo que sucedía por aquel entonces en Brasil. Bois disecciona una serie de prácticas que estaban interrogando la noción del objeto y la condición del espectador, reconfigurando la relación entre ambos de manera inédita:

A partir de ahora, la obra es fruto de la interpenetración de dos "territorios": el del objeto y el del espectador. Solo existe a través de nuestra intervención. *Es* nuestra intervención. La leemos con todo nuestro cuerpo. La parte motora del sistema nervioso participa en el proceso estético, y la obra ya no puede distinguirse del espectador. La experiencia vivida impregna el signo.¹⁵

Sobre las obras de los artistas antes mencionados que describió en su artículo, Bois afirmó que "revelan un nuevo campo de investigación espaciotemporal basado en una profunda reflexión sobre la experiencia vivida". Más aún, estableció afinidades entre las prácticas de Clark y Walther: si a Clark le interesa la objetivación de las sensaciones interiores, que obliga al espectador a replantearse hasta qué punto es "natural" nuestra conducta; Walther "impone desaceleraciones voluntarias, momentos de desconexión, y persigue revalorizar nuestros gestos cotidianos, nuestra comunicación interpersonal, nuestras facultades de meditación y nuestra conciencia del paso del tiempo".

16. Publicado en 1960 en el *Jornal do Brasil* con motivo de la *II Exposição Neoconcreta* celebrada el mismo año en el Palácio da Cultura del estado de Guanabara.
17. El manifiesto estaba firmado por los artistas que participaban en la exposición: Amílcar de Castro, Claudio Mello e Souza, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis.
18. Ferreira Gullar, "Manifiesto Neoconcreto", *Jornal do Brasil: Suplemento Dominical*, Río de Janeiro, 21-22 de marzo de 1959.
19. Ferreira Gullar, "Teoria do não objeto", *op. cit.*
20. La universalidad de la teoría de Gullar puede verse corroborada, al mismo tiempo, en el acierto con el que da cuenta de las prácticas de base afectiva y experiencial de los años sesenta situadas fuera del ámbito de los textos que analizaban las propuestas minimalistas y conceptualistas.

La contextualización hecha por Bois de la obra de Walther con las de sus colegas brasileños responde efectivamente a la existencia de un terreno común en cuanto a sus respectivas aproximaciones al objeto, por lo demás tan personales. La obra de Lygia Clark, Hélio Oiticica y Lygia Pape está indisolublemente ligada al concepto de *no objeto* de Ferreira Gullar, cuyos principios fueron expuestos en su *Teoria do não-objeto* [Teoría del no objeto] y en el posterior *Diálogo sobre o não-objeto* [Diálogo sobre el no objeto], textos que durante décadas apenas circularon en Europa y Estados Unidos.¹⁶ Ferreira Gullar, poeta y crítico, vivió de cerca la oleada de experimentación artística y literaria que se produjo en Brasil durante los años cincuenta y con su *Manifiesto Neoconcreto*, escrito en 1959, sentó la bases de la articulación del concepto de no objeto.¹⁷ Estos artistas brasileños, y en particular los de Río de Janeiro, a los que el Grupo Frente, y después el Grupo Neoconcreto, dieron cierta unidad, emprendieron una reformulación radical del paradigma constructivo según los parámetros de la fenomenología y el afecto. Sin renunciar a lo que Hélio Oiticica denominó más tarde la "voluntad constructiva" (*vontade construtiva*) ni a los imperativos de la *técnica* y la *invención* que guiaron a las vanguardias de principios del siglo xx —y que se sumaban a un especial interés por reanudar con la experimentación formal de figuras como Malévich, Tatlin, Rodchenko, Pevsner, Vantongerloo, Mondrian y Schwitters—, los artistas brasileños desmantelaban las ideas de marco, soporte y pedestal, tanto en la pintura como en la escultura, apartándose de la "representación" al tiempo que se interesaban por la "presentación". El manifiesto neoconcreto afirmaba que la obra no era "ni 'máquina' ni 'objeto' sino un cuasi-corpus [...] similar a los organismos vivos".¹⁸ La evolución de este concepto de la obra de arte llevó al del no objeto, un "objeto especial" para el que "las denominaciones de 'pintura' y 'escultura' tal vez ya no sean muy apropiadas" y "en el que se pretende, realizada la síntesis de las experiencias sensoriales y mentales, un cuerpo transparente al conocimiento fenomenológico".¹⁹

Son muchos los vínculos que pueden establecerse entre el concepto de no objeto y el singular enfoque de Walther en cuanto al objeto/proposición, así como con la relación dialógica entre el objeto/proposición y el cuerpo que se establece mediante el acto de demostración.²⁰ La dualidad establecida por Walther para el objeto/proposición, en sus estados de *Lagerform* y *Handlungsform*, y la centralidad del tiempo y de la

duración en la experiencia de sus obras remiten a la idea de inmovilidad y movilidad inscrita en el no objeto:

[...] el no objeto se concibe en el tiempo: es una inmovilidad abierta a una movilidad abierta a una inmovilidad abierta. La contemplación conduce a la acción que conduce a una nueva contemplación. Ante el espectador el no objeto se presenta como inconcluso, ofreciéndole los medios para ser concluido. El espectador actúa, pero el tiempo de su acción no fluye, no trasciende la obra, no se pierde más allá de ella; se incorpora a ella y dura [...] El no objeto reclama un espectador (¿todavía podemos hablar de espectador?) no como testigo pasivo de su existencia, sino como condición misma de su hacerse. Sin el espectador la obra existe solo en potencia, a la espera del gesto humano que la actualice.²¹

En el caso de Walther, esta doble condición puede apreciarse en los conjuntos de condiciones opuestas concebidos para la *Primera serie de obras*, que designan a la vez diversas posibilidades para la obra: estructurado – no estructurado, libertad – control, ver – recordar, el cuerpo en descanso – el cuerpo en tensión, tiempo limitado – tiempo ilimitado, uno – muchos, bajo techo – al aire libre, objetivo – subjetivo, hacia dentro – hacia fuera, orden – caos, activo – pasivo, tiempo – espacio, objeto – espacio, acción – reacción, cerrado – abierto... Para Ferreira Gullar, el paso radical del no objeto desde la representación hasta la presentación, que despega la obra del marco y la baja del pedestal, inscribiéndola en el ámbito de la experiencia vivida, comportaba “un redescubrimiento del mundo: las formas, los colores, el espacio, no pertenecen a tal o cual lenguaje artístico, sino a la experiencia viva e indeterminada del ser humano”. Como los de Walther, el no objeto efectúa una “transformación espacial” que “es al mismo tiempo trabajar y refundar ese espacio: es el renacer permanente de la forma y del espacio”.²²

Por otra parte, Ferreira Gullar señala una dimensión lingüística del no objeto que también puede relacionarse con las operaciones conceptuales de Walther, concretamente sus obras tempranas sobre el lenguaje, y con su interés por la comunicación, que en última instancia es uno de los principios organizadores de su obra. Desde un primer momento, Walther manifestó un profundo interés por el lenguaje y la comunicación. Siendo aún muy joven, años antes de embarcarse en la

Primera serie de obras, trabajó con el lenguaje, y en 1957 inició su primera serie de *Wortbilder* [Imágenes de palabra], nacida de su interés no sólo por el lenguaje, sino también por la tipografía, el color y el espacio pictórico. En esta serie, los vacíos que rodean las palabras parecen solicitar que se los complete de alguna manera. A este respecto, Walther ha declarado que en los *Wortbilder* pensó en “una especie de acción interna”, en “usar conceptos, proporciones y colores que al ser mirados creasen una imagen imaginaria”. Los primeros experimentos de Walther con el texto parten de la misma base que la espacialización de la palabra llevada a cabo por la poesía concreta en las décadas de 1950 y 1960, a la vez que requieren del espectador una labor de completación cercana a la idea de la “obra abierta”. En *Diálogo sobre o não-objeto*, Ferreira Gullar se pregunta por el lugar que ocupa la poesía dentro de la teoría del no objeto, y describe el no objeto verbal como un “antidiccionario”, “el lugar donde la palabra aislada irradia toda su carga. Los elementos visuales que allí se vinculan con ella tienen la función de explicitar, intensificar, concretar lo multívoco que la palabra encierra”. La exploración constante del lenguaje en Walther — presente no sólo en los *Wortbilder* y *Werkzeichnungen* [Dibujos de las obras] de su primera época, sino también en los títulos de sus trabajos y en las propuestas que formuló para la *Primera serie de obras*— demuestra un interés que, más allá de reformular nuevas condiciones de posibilidad para el objeto, busca inventar nuevas formas de comunicación a partir de la relación dialógica del objeto con el espectador.

OBJETOS, PARA USAR: COMUNICACIÓN

Los planteamientos experimentales que surgieron a finales de los años cincuenta y se prolongaron durante los sesenta, concretamente las prácticas en torno al no objeto por las que se distinguieron los artistas brasileños cuyas propuestas veía tan cercanas Bois a las de Walther, convertían el objeto en algo contingente y materializaban la obra en el ámbito de la experiencia. El diálogo entre el usuario y el objeto puede verse como una dinámica de retroalimentación, un tipo de autoorganización de la experiencia estética, conceptos que debían mucho al campo de la cibernética, cuya presencia en muchas prácticas y teorías artísticas de este período resulta significativa. En el artículo publicado por *Robho* en 1971, que ya hemos citado antes,

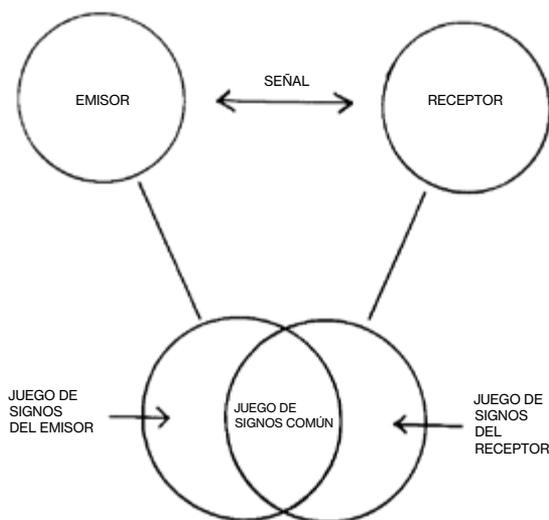
Walther subrayaba el papel central de la comunicación en sus planteamientos: “Yo quiero que uno produzca la obra uno mismo, que uno aprenda a comunicar y a desarrollar nuevas formas de comunicación. Con los otros pero también consigo mismo. Es allí donde la obra efectiva se sitúa”.²³

El hecho de que Walther sitúe la obra de arte en el acto de la comunicación inscribe su producción en el contexto del interés por el campo de la cibernética, tan propio de las prácticas artísticas de los años sesenta, y en las teorías que, en relación con dicho campo, se propusieron analizar los desarrollos principales de esa década. Muchos de estos escritos abordaron el cambio ontológico que estaba provocando en el arte la revolución informática iniciada a mediados de siglo. Dentro del contexto de esta “desmaterialización” del arte que se produjo en las décadas de 1960 y 1970, los artistas (Walther incluido) no se desentendieron del todo del objeto, sino que trataron de reconfigurar su papel dentro del arte y de no centrarse tanto en su ontología como en sus usos, en su empleo como información, podríamos decir, como instrumento de comunicación en el sistema que llamamos. Lo que unos años antes, en 1962, había definido Umberto Eco como la “obra de arte abierta” parecía ajustarse bien a unas obras que eran “ambigua[s], que tiende[n] a sugerir no un mundo de valores ordenado y unívoco, sino un muestrario de significados, un 'campo' de posibilidades” que requería “una intervención cada vez más activa, una opción operativa por parte del lector o del espectador”.²⁴ Esta idea de la obra de arte abierta ampliaba el concepto de arte al tiempo y el espacio, un enfoque fenomenológico que impregnaba muchas de las manifestaciones artísticas de la época, y más en concreto las que situaban la existencia misma del arte fuera del objeto, proyectándola hacia el ámbito de la experiencia; para estas últimas, la obra de arte era una propuesta que creaba situaciones y el objeto constituía una unidad de información dentro de un sistema.

La tesis de Eco sobre la obra de arte abierta se basaba esencialmente en los cambios introducidos por las teorías de la comunicación y de la información, y en la aparición de un campo de significado totalmente distinto en el ámbito del arte, un campo que consideraba el arte como una forma de comunicación y que incluía al espectador en la organización de la experiencia estética. Lo que presentaba Eco como una transformación ontológica del arte en ese momento, consecuencia de los desplazamientos epistemológicos introducidos por la teoría

25. En su texto Burnham utiliza la palabra *unobject* que en castellano se traduce como “no objeto”, al igual que el concepto de *não objeto* (no objeto) de Ferreira Gullar. Sin embargo, es pertinente destacar la diferencia entre los términos utilizados respectivamente por Burnham y Ferreira Gullar.

de la información, parece haber despertado un gran interés, y haber definido un radio de acción, en Walther, quien se ha referido a menudo a la comunicación como uno de los aspectos esenciales de su obra. De hecho, en el folleto de su exposición de 1967 en la Kunstakademie de Düsseldorf, titulada *Objekte, benutzen*, aparece un esquema claramente informado por el modelo de comunicación de Shannon y Weaver, en la medida en que representa un sistema compuesto por un emisor, una señal y un receptor, con la intersección de los conjuntos de signos del emisor y del receptor como elemento de mayor complejidad. De este esquema se puede deducir que para Walther la obra se materializa en el campo de los conjuntos de signos en común.



El énfasis de Walther en la comunicación refleja este cambio ontológico/epistemológico que, por influencia de la teoría de la información, desplazó el debate en torno al sujeto y al objeto hacia un sistema donde actuaban en distintos niveles la indeterminación, la multiplicidad, la contingencia, la retroalimentación y el afecto. Aunque Walther se desmarcase de Eco, su postura se encuentra en sintonía con este tipo de análisis que trascendían el aparato crítico de la historia del arte. Entre los textos importantes del período se encuentra *Systems Esthetics*, ensayo de 1968 en el que Jack Burnham describió este alejamiento del objeto y la producción de “no objetos”²⁵ que “se resisten al análisis crítico predominante”, como un momento de transición, una “estética en evolución” que de momento no tenía un “vocabulario crítico, tan necesario para su defensa, ni tampoco, dicho sea de paso, un nombre o una causa explícita”.

26. Ver Jack Burnham, "Systems Esthetics", *Artforum*, vol. 7, núm. 1 (septiembre de 1968): 30-35.
27. *Ibid.*
28. Ver Jack Burnham, "Real Time Systems", *Artforum*, vol. 8, núm. 1 (septiembre de 1969): 49-55.

Con ello intentaba describir las transformaciones radicales del arte de la época. Establecía una comparación con el concepto científico de "desarrollo morfológico" de Thomas Kuhn, el cual veía "dominada la ciencia en cualquier época por un solo 'paradigma principal', es decir, una concepción científica del orden natural tan generalizada y con tanto poder intelectual que domina todos los descubrimientos científicos subsiguientes"; según Burnham, "tal vez lo que mejor exprese el estado actual del arte actual sea una transición entre dos grandes paradigmas. Los motivos deben buscarse en la naturaleza de los actuales cambios tecnológicos".²⁶ Burnham hacía una valoración muy acertada de este nuevo paradigma, que según él no era "un ismo ni una colección de estilos", sino algo que iba más allá de "una manera novedosa de reorganizar las superficies y los espacios" que buscaba designar una función nueva y más crítica para el artista, la de *Homo Arbitrator*, cuyo "principal papel pasa a ser el de hombre que toma decisiones estéticas".²⁷

Incorporar los análisis de Burnham al debate sobre cómo plantea Walther la comunicación en su obra supone añadir otra dimensión a una lectura de su producción a la luz de las ideas de estética generativa, lógica algorítmica, programación y *software*, muy extendidas en ese momento. En su ensayo de 1969 "Real Time Systems", Burnham afirma que "el objeto artístico es, de hecho, un 'desencadenante' de información que moviliza el ciclo informativo", idea que se acerca mucho a la conceptualización que hace Walther del objeto/proposición y su papel dentro de la comunicación, plasmada en el esquema reproducido más arriba.²⁸

En realidad, desde principios de los años sesenta, con la aparición de grupos como Zero, Arte Programmata y Nouvelles Tendances, los artistas se habían interesado por estas ideas. Para entender muchas de las obras creadas dentro de esta línea es clave el concepto de estética generativa del filósofo Max Bense:

Hoy en día no tenemos sólo una lógica matemática y una lingüística matemática, sino una estética matemática en evolución gradual. Distingue entre el portador material de una obra de arte y el "estado estético" que se obtiene a través de este último. [...] Por consiguiente, la estética generativa entraña una combinación de todas las operaciones, reglas y teoremas que se pueden usar deliberadamente para producir estados estéticos cuando se aplican a una serie de elementos materiales. La estética generativa es análoga, pues, a la gramática generativa en la medida

29. Max Bense, en Jasia Reichardt, *Cybernetics, Art, and Ideas* (Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1971). En 1949, en su ensayo "The Mathematical Approach in Contemporary Art", Max Bill ya postulaba una orientación matemática del arte. De hecho, la genealogía de este tipo de pensamiento se puede rastrear hasta las vanguardias de principios del siglo xx, desde Mondrian hasta los productivistas rusos, con su interés por la *técnica* y la *invención*.

en que ayuda a formular los principios de un esquema gramático—realizaciones de una estructura estética.²⁹

En vista de todo ello, es posible entender la obra de Walther de las décadas de 1960 y 1970, y más concretamente en su libro *Objekte, benutzen*, como una que opera dentro de estos parámetros. Como ya hemos dicho antes, este libro puede ser considerado como una gramática generativa del objeto, formulada en este caso para su uso con las piezas que forman la *Primera serie de obras*. Siguiendo esta premisa, cabría describir los 58 objetos como un programa, un *software* que contiene distintas posibilidades para su ejecución. De hecho, es posible identificar una inflexión algorítmica, e incluso una lógica binaria, en los conjuntos de "condiciones opuestas" que publicó Walther para acompañar la obra con el paso de los años y que también están expuestos en *Objekte, benutzen*. Sin embargo, los conjuntos de condiciones y los esquemas del libro no ofrecen un modelo, un manual de instrucciones, por decirlo de algún modo, ya que la complejidad del sistema no garantiza un resultado fijo, sino que permite que surjan distintos desenlaces de la interacción entre sus componentes.

En última instancia, lo que parece que buscaba Walther con su reformulación del objeto en la *Primera serie de obras* era crear un sistema de comunicación que trascendiese las palabras, traduciéndolas a un lenguaje de tiempo y espacio, de objetos y cuerpos, mediados por el afecto entendido como intensidad e incidencia de las sensaciones. A la pregunta de cómo hacía que la gente tomara decisiones en presencia de uno de sus objetos/propuestas respondió que procuraba "convencer a la gente de que renuncie a las ideas estereotipadas e imprecisas", de manera que al tomar conciencia de "la influencia que tienen en nosotros nuestros pensamientos estereotipados seamos capaces de inventar", apuntando así a una desarticulación del cuerpo y a su disgregación en partes autónomas que se relacionen con los elementos específicos, a fin de que el usuario rompa con las formas de percepción habituales. Esta desarticulación y este deseo de trastocar las formas de percepción habituales permiten entender también mejor las afinidades con la obra de Lygia Clark, que con tanto entusiasmo proclamó Bois en su correspondencia con Walther. Las obras de Walther, similares en ello a los objetos relacionales hechos por Clark en los años sesenta, movilizan la experiencia afectiva a través de lo que han descrito las teorías recientes sobre el afecto como

30. En pocas obras queda tan de manifiesto como en algunas de las de Lygia Clark incluidas en el artículo de *Robho*, como *Live Structures* y *Biological Architectures*, ambas de 1969, donde la autora habla de una “nostalgia del cuerpo” y de comunicaciones táctiles. En otras obras posteriores de Clark, como *Baba Antropofágica* (1973) y *Estruturação do Self* (1978-1988), es aún más evidente.
31. Brian Massumi, “The Autonomy of Affect”, en *Cultural Critique*, núm. 31, *The Politics of Systems and Environments, Part II* (Minneapolis: University of Minnesota Press: 1995), 83-109.
32. El concepto del “evento” ha ocupado un lugar importante en la filosofía contemporánea, notablemente en los escritos de Gilles Deleuze (*La logique du sens*, 1969), Alain Badiou (*L’être et l’événement*, 1988) y Jaegwon Kim (*Events as Property Exemplifications*, 1975).

impacto de las sensaciones, los estímulos y las intensidades sobre el cuerpo.³⁰

Las operaciones conceptuales y materiales de Walther afirman la contingencia del objeto, ya que la obra de arte se concreta en una estructura sistémica donde el objeto no existe al margen del sistema, como entidad independiente y discreta, sino sólo en correspondencia con la persona que lo manipula y modifica su forma en una relación homeostática de retroalimentación. Esta experiencia dialógica entre el objeto y el usuario se convierte en la obra misma. Si bien todo ello se ajusta a la descripción cibernética, convencional en los años sesenta, de un arte basado en la comunicación y la información, otras teorías culturales más recientes, especialmente las que giran en torno a los conceptos interrelacionados del “evento” y el “afecto”, han subrayado el papel central del afecto o de la intensidad a la hora de “entender nuestra cultura tardocapitalista basada en la información y la imagen, en la que se percibe que han naufragado las llamadas narrativas maestras”.³¹ Yendo más allá de las teorías sobre la estética generadora de información de los años sesenta, la teoría del afecto de Brian Massumi afirma que “la estructura es el lugar en el que nunca ocurre nada, el paraíso explicatorio donde están prefiguradas todas las permutaciones posibles en un conjunto intrínsecamente coherente de reglas generativas invariables” notando, sin embargo, que “en el acontecimiento nunca hay nada prefigurado. En él, la distinción estructurada se deshace en intensidad, y las reglas en paradoja”.

En el citado artículo publicado en *Robho*, Bois describe la obra de Walther en términos de desarticulación, tiempo y duración —ralentizaciones, momentos de desconexión, conciencia del tiempo que pasa—, todos los cuales sitúan la obra de Walther dentro del marco operativo del *evento*, noción central en la formulación contemporánea de las teorías del afecto.³² Más aún, la doble condición del de Walther, en sus estados de almacenamiento (*Lagerform*) y acción (*Handlungsform*), objeto y proposición, implica una temporalidad y fluctuaciones de estado que apuntan a las especulaciones filosóficas sobre el *evento* como una “síntesis de pasado y futuro” pero a la vez ninguna de éstas, que nos “hacen presentes en el presente” (Deleuze), o como “cambios de sustancia” que “involucran objetos y estados y son constituidos por un objeto (o un número de objetos), una propiedad o relación y un tiempo (o intervalo de tiempo)” (Kim). La naturaleza dialógica de los objetos/

33. Brian Massumi, "The Autonomy of Affect".

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*

proposiciones y la retroalimentación entre objeto y cuerpo que ocurre durante la activación de las mismas, se alinea con la asociación que establece Massumi entre la intensidad y los procesos temporales no lineales. La dinámica que se da en la obra de Walther entre el objeto y el cuerpo —donde el primero imprime intensidades sobre el cuerpo, mientras el segundo reacciona a estas intensidades— “quiebra el progreso lineal de un presente narrativo de pasado a futuro”.³³

En este sentido, no cabe duda de que la reformulación afectiva del objeto emprendida por artistas como Lygia Clark y Franz Erhard Walther rebasaba el alcance de las teorías de su época, algo de lo que Walther ya era consciente en *Der andere Werkbegriff* cuando declaró que sus obras pertenecían a una “historia del arte propia”. En este sentido, algunos de estos textos, producidos posteriormente y fuera de la disciplina de la historia del arte, podrían dar cuenta de manera más precisa del cambio de paradigma ocasionado por estos gestos radicales en los años sesenta. Las propuestas de Walther, especialmente aquellas pertenecientes a la *Primera serie de obras*, no sólo requerían repensar el objeto de principio a fin, sino también replantearse el cuerpo, como cuerpo que piensa y decide, pero también como cuerpo que “es virtual con la misma inmediatez con la que es real”.³⁴ En su constante fluctuación entre *Lagerform* y *Handlungsform* los objetos/proposiciones de Walther reflejan esta doble condición del cuerpo en la que “lo virtual es un ámbito de potencialidad [...], una paradoja vivida en la que coexisten, se fusionan y se conectan cosas que normalmente son contrarias”.³⁵

SELECCIÓN DE TEXTOS EN PUBLICACIONES

- 100 LA SUPERACIÓN
DEL ARTE POR EL ARTE

BAZON BROCK
FRANKFURTER
ALLGEMEINE ZEITUNG, 1969
- 106 PREGUNTAS A F. E. WALTHER

YVE-ALAIN BOIS
ROBHO, 1971
- 112 PRIMERA SERIE DE OBRAS
PARES DE CONDICIONES
CONTRASTANTES

FRANZ ERHARD WALTHER
AVALANCHE, 1972
- 122 FRANZ ERHARD WALTHER
ENTREVISTA DE GEORG JAPPE

STUDIO INTERNATIONAL, 1976
- 132 EL OTRO CONCEPTO DE OBRA

FRANZ ERHARD WALTHER
KUNSTFORUM INTERNATIONAL,
1978

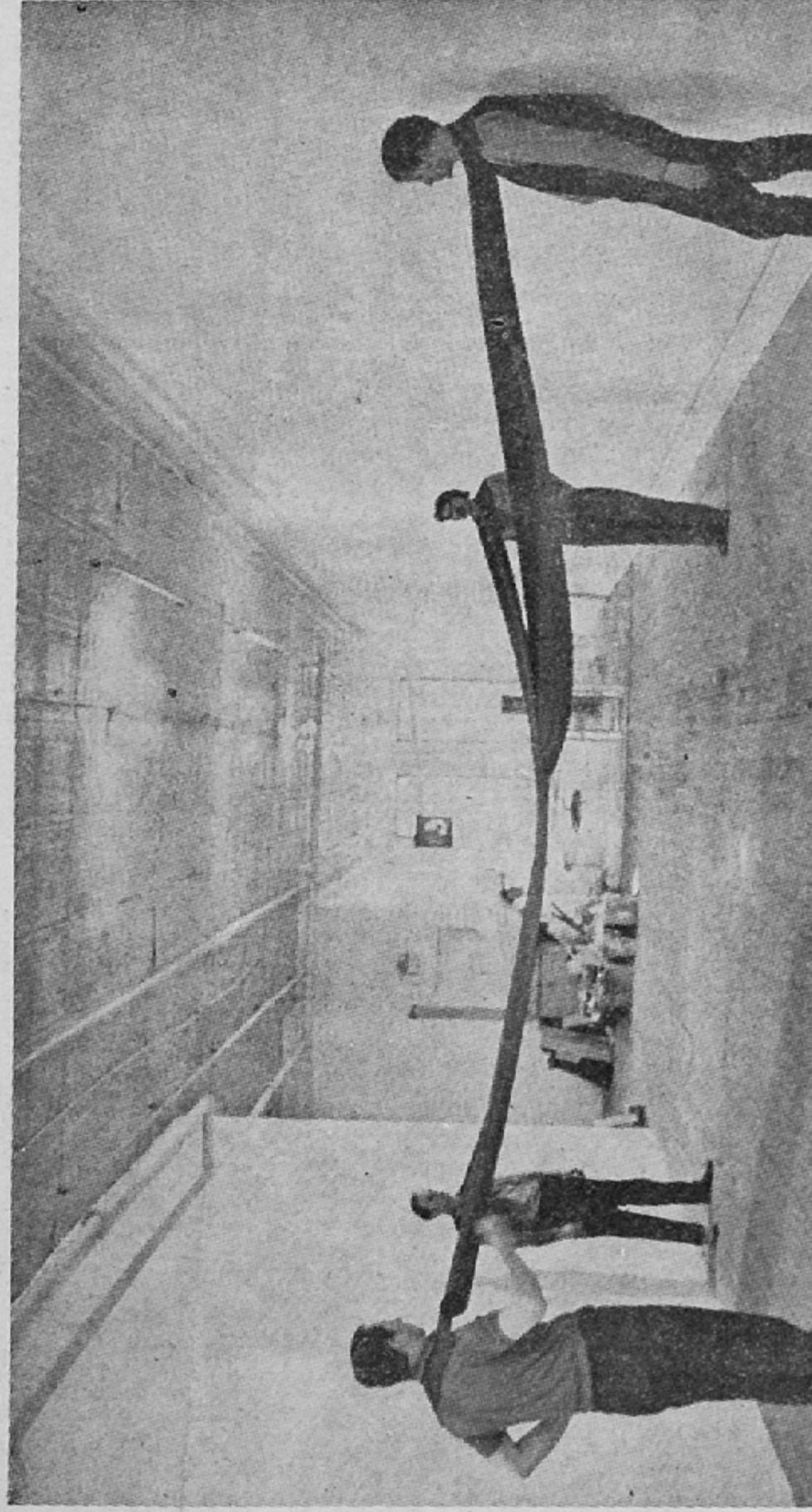
F.A.Z.

Freitag 28 Februar 1969 / Nr. 50

Feuilleton

FRANKFURT

FEW-BBL-1969-244



Ein Augenblick aus den Übungen mit einem „politischen Objekt“: Vier haben sich miteinander in Beziehung gebracht und spielen Bewegungen durch, reflektieren über die Gedanken, die ihnen bei der Feststellung ihrer Abhängigkeiten und Gemeinsamkeiten kommen. Das Foto ist einem der merkwürdigsten neuen Bücher, dem Band „Objekte benutzen“ von F. E. Walther entnommen, die die Kunstdiskussion zur Zeit mitbestimmen. Unser Bericht versucht in die komplizierte Theorie, die mit dem Thema der Überwindung

der Kunst zusammenhängt, einzuführen. Zusammenspiel, Selbstverfremdung, neue Bewegung: fast könnte man an die soziale Bedeutung der Bewegungsübungen denken, mit denen Friedrich Ludwig Jahn einst eine ganze Generation aus dem Bewegungsmechanismus und den Verhaltensweisen der Rokokogesellschaft „freigeturnt“ hat. — Aber sicher will Walther nicht mit Jahn, sondern eher mit einer Sozialisierung der Duchamps-Objekte zu tun haben. Objekte im Gebrauch: das verlangt Freiheit sich selbst gegenüber.

Die Überwindung der Kunst durch die Kunst

Franz Erhard Walther als Beispiel / Über sein Buch „Objekte, benutzen“

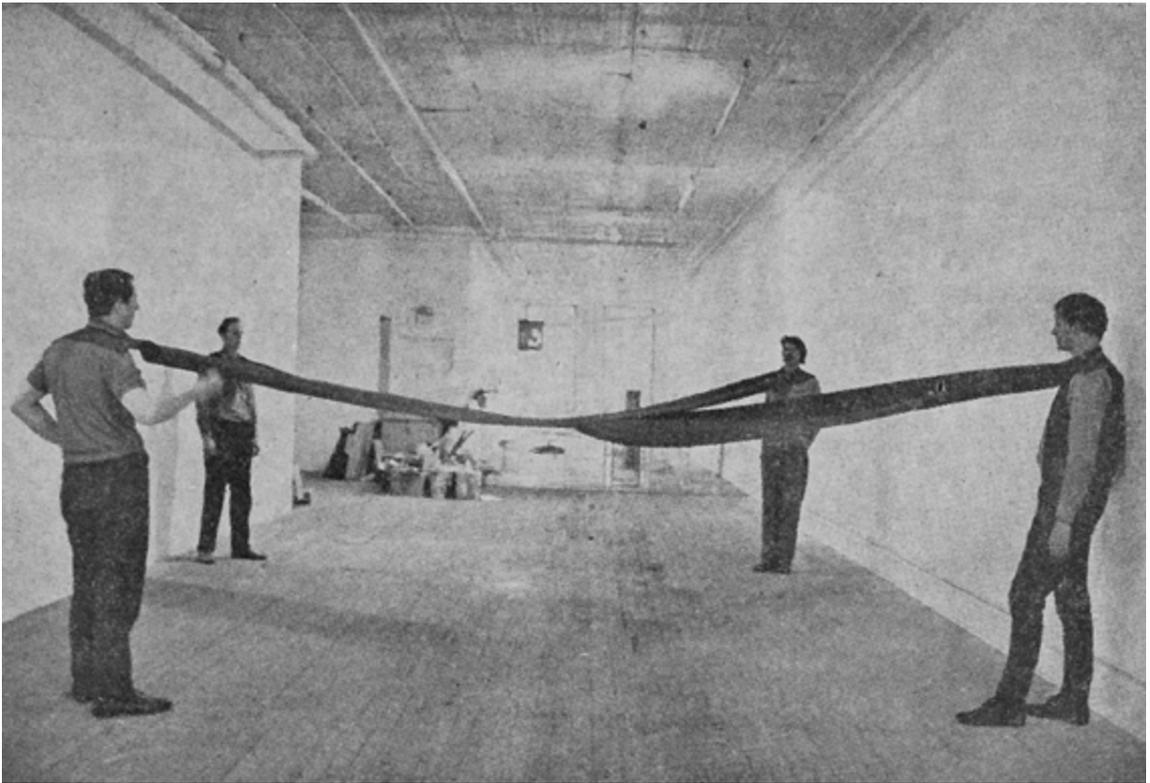
Gegen alle Voraussagen hat sich die Tendenz zur Nationalisierung des Kulturbetriebs verstärkt, vor allem deshalb, weil sich die kulturelle Explosion Amerikas gegen die europäischen Praxismuster durchsetzen mußte. Nur in einem Punkte kann man der deutschen ästhetischen Praxis eine Vorrangstellung wieder einräumen: Die Theoriebildung, die die Bedingung heutiger ästhetischer Praxis ist, ist hier am weitesten fortgeschritten, Theoriebildung ist als künstlerisches Produktivmittel in einigen entscheidenden Produktionen entfaltet.

Eine dieser überaus bedeutsamen Produktionen stammt von Franz Erhard

ist das Objekt“, schreibt Walther. Das Objekt selbst ist nur ein Abfallprodukt des Prozesses, das allerdings insofern doch aufgewertet wird, als die Bedingungen der Zirkulation von Produzieren in unserer Gesellschaft etwas Materiales voraussetzen, an dem sich die Attribute ansammeln können, die wir als Warencharakter bezeichnen. Da nur Waren zirkulieren können, erfüllen die Objekte diese Voraussetzung. Anders würden wir Walthers Arbeiten niemals zu Gesicht bekommen. Immerhin ist Walthers Arbeit zu verstehen als Form der langsamen Entmaterialisierung ästhetischer Praxis, d. h. langsam werden die Materialien und konkreten Formen der Objekte

nie ein Rasenstück oder ein Zelt gebraucht hat. Vorläufer Walthers haben nur ein Zelt oder Rasenstück seiner Funktion entkleidet, um es zum Kunstwerk zu objektivieren. Duchamps Flaschentrockner ist nur als Kunstwerk Gegenstand der Wahrnehmung, nicht aber als dieser so beschaffene Gegenstand „Flaschentrockner“. Walthers Objekte haben ihre Funktion unmittelbar durch das, was sie materialiter sind.

Diese Funktion wird von dem sozialen Subjekt „Benutzer“ erfahren, und zwar durch Veränderung seines Verhaltens, indem er die Objekte benutzt. Entspricht man dieser Funktion nicht, dann sind die Objekte auch nicht wahrnehmbar.



*Un instante de los ejercicios con un objeto político: cuatro personas han establecido relación entre sí y ejecutan movimientos, reflexionan sobre los pensamientos que se les ocurren al constatar sus dependencias y lo que tienen en común. La fotografía está tomada de una de las novedades más notables que determinan en estos momentos el debate artístico, el libro de F. E. Walther titulado *Objekte, benutzen* [Objetos, para usar]. Nuestro artículo pretende adentrarse en la complicada teoría relacionada con el tema de la superación*

del arte. Juego de interacción, autoalienación, nuevo movimiento: casi podría pensarse en el significado social de los ejercicios de movimiento gimnásticos con los que, en su tiempo, Friedrich Ludwig Jahn liberó a toda una generación de los mecanismos de movimiento y los comportamientos de la sociedad del Rococó. Aunque con toda seguridad Walther no quiere tener nada que ver con Jahn, sino más bien con una socialización de los objetos de Duchamp. Objetos en uso: algo que exige libertad frente a uno mismo.

LA SUPERACIÓN
DEL ARTE POR EL ARTE
FRANZ ERHARD WALTHER
COMO EJEMPLO /SOBRE
SU LIBRO *OBJEKTE, BENUTZEN*

BAZON BROCK

Contra todo pronóstico se ha fortalecido la tendencia a la nacionalización de la industria cultural, sobre todo porque la explosión cultural de América tuvo que abrirse paso contra el patrón de la praxis europea. Hay un sólo punto en el que puede concederse de nuevo un lugar preponderante a la praxis estética alemana: en Alemania es donde más avanzada está la teorización, que es la condición de la praxis estética actual; la teorización se ha desplegado como medio productivo artístico en algunas producciones decisivas.

Una de estas producciones sumamente significativas procede de Franz Erhard Walther. Se llama *Objekte, benutzen*. Walther realiza su trabajo en forma de libro (Verlag Gebr. König, Colonia) y en el espacio de exposición como plano de confrontación (estos días en la Galerie Zwirner, Colonia, del 26-2-1969 al 25-3-1969). En general la praxis estética tiene que ver con dos factores equivalentes: con la producción y la recepción, con las obras de arte y sus formas de apropiación. Estos factores no siempre fueron equivalentes; han llegado a serlo porque cambió el carácter material de la producción estética. Los objetos producidos ya no estaban determinados materialmente por su mera presencia, sino que sólo por su modo de apropiación se convertían en lo que debían o podían ser. La cinética, el *happening*, el *environment* marcan las etapas de la creciente importancia que la recepción tiene para la praxis estética. No obstante, se observa que esta importancia de la recepción sigue desaprovechada si los perceptores y los receptores son incapaces de corresponder al grado de actividad que les atribuye la producción. El público se muestra incapaz sobre todo de comprender la recepción como actividad: persevera en la actitud del consumidor, que

viene perfectamente al caso frente a la producción artística clásica.

Las consideraciones que tratan de llevar al público al estado instantáneo de la praxis estética tienen por objeto capacitarlo para la recepción mediante la formación: al igual que hay escuelas para productores de arte, debería haber escuelas para la recepción del arte. Hasta ahora, poco o nada de eso ha sucedido.

A su vez, otras reflexiones van dirigidas a superar la diferencia entre productores y receptores: debería ponerse al público en disposición de producir por sí mismo estéticamente. Aun cuando esta tendencia al *do it yourself* es fuerte, está condenada al fracaso, puesto que lo único que hace es aplazar las dificultades existentes. Entonces los artistas *generales* tendrían con sus propios productos las mismas preocupaciones que tienen ahora con los productos de los artistas entre artistas.

Hay otro modo de intentar superar la diferencia entre el objeto de arte y el sujeto de la percepción: mediante la actualización simultánea de producción y recepción, los *mixed media* y los *psychedelic shows* podrían forzar la unión personal de artista y público. Pero tales manifestaciones renuncian a toda definición de aquello que se actualiza si no se quiere aceptar definiciones como "deparar placer" o "estar presente"

Por tanto, en la situación apuntada, el trabajo de Walther puede considerarse un gran paso adelante, puesto que en el ya se materializa esa relación entre producción y recepción. El mismo es forma de relación concretizada. Sus objetos son definiciones del producto hechas material, que ya no permanecen delante del objeto, como pueden permanecer las instrucciones de los creadores del *happening* para la recepción del material.

Walther no produce objetos como obras de arte que sólo deben exponerse a la recepción. Las prestaciones que el *público* debe realizar mediante la recepción son ahora parte constitutiva del objeto. El trabajo de Walther es una manifestación ejemplar de la praxis estética como proceso. "Donde el proceso se detiene está el objeto", escribe Walther. El propio objeto no es más que un producto residual del proceso que en todo caso es revalorizado cuando las

condiciones de circulación de lo producido en nuestra sociedad presuponen algo material en lo que pueden aglutinarse los atributos a los que damos carácter de mercancía. Como sólo pueden circular las mercancías, los objetos satisfacen ese presupuesto. En caso contrario, nunca habríamos llegado a ver los trabajos de Walther. Con todo, el trabajo de este artista debe entenderse como forma de lenta desmaterialización de la praxis estética, es decir, que las formas materiales y concretas de los objetos desaparecerán lentamente como productos, porque los artistas ya no construirán formas materiales. Las condiciones económicas e ideológicas de la circulación de lo producido siguen forzando hoy en día que cualquier objetivación inmediata del objeto se convierta en obra de arte.

Ahí estriba la razón de por qué, frente a las manifestaciones de los artistas de que objetivamente ya no se crean obras de arte, el público y la crítica institucionalizada vuelven a hablar en seguida de obras de arte, de dramas, de cuadros, de ensayos. Esta premura por huir de la experiencia propia y refugiarse en las formas de entendimiento predeterminadas se convierte en la actualidad casi en delirio de objetivación: se rechaza el despliegue de la propia subjetividad porque no se puede soportar; ya no se hacen experiencias en la propia actividad social. Este delirio de objetivación comprende hoy en día todos los ámbitos de la praxis social, hasta la gestualidad del lenguaje, la vestimenta y la conducta del individuo. El trabajo de Walther proporciona una ejemplaridad en la superación de semejante delirio total de objetivación.

Los objetos de Walther no se tratan como obras de arte, se usan. Se utilizan. Se arrastran como mochilas, se manipulan como carpas o se manejan como trozos de césped. Aunque no precisamente "como", lo que se nota cuando se han superado las primeras asociaciones forzosas arbitrarias. Como su uso se manifiesta en su carácter material, los objetos se usan como nunca antes se ha usado una mochila, como nunca antes se ha utilizado un trozo de césped o una carpa. Los precursores de Walther ya han despojado de su función a una carpa o un trozo de césped para objetivarlos en la obra de arte. El secador de botellas de Duchamp sólo es objeto de la percepción

como obra de arte, pero no como ese objeto en su condición de secador de botellas. Los objetos de Walther tienen su función directamente por lo que son materialmente.

Esta función es desempeñada por el sujeto social *usuario*, en concreto, cambiando su comportamiento al utilizar los objetos. Si no se ejerce esta función, los objetos no son perceptibles. Entonces son todos iguales, en concreto sacos blancos con inscripciones como "Objeto para experimentar brutalidad", "Objeto para olvidar", "Objeto para cambiar", "Objeto de pisar", "Objeto-yo". Estos nombres aluden al marco de la experiencia posible que puede realizarse al utilizar los objetos. Estas experiencias no dependen del contenido de la información transportada en el nombre del objeto. Son experiencias de la objetualidad del propio cuerpo: experiencias de un nuevo modo de ir, de sentarse, de usarse. Helmar Frank ha probado que incluso el mimo Marcel Marceau sólo utiliza el setenta por ciento de las posibilidades que en principio tiene el hombre para la coordinación de movimientos. Las denominaciones un tanto poéticas de los *objetos* de Walther sirven para contrarrestar cualquier tipo de asociación con patrones de uso inculcados, puesto que los comportamientos producidos por los objetos de Walther apenas son comparables con los que nos son familiares. Las funciones y comportamientos que ha descubierto y redescubierto, Walther los introduce junto con sus materializaciones en un sistema de objetos, que naturalmente también incluye la asignación de nombres. Este sistema se plasma en el libro *Objekte, benutzen*, donde "libro" no se refiere a una categoría literaria, sino a un lugar de concreción de definiciones, como pudiera ser libro de apuntes o libro de contabilidad.

Las secciones del libro pueden consultarse individualmente, puesto que la forma del libro no está determinada por su contenido. Por su parte, el libro está concebido como libro objeto. Los datos son marco del proceso que se detiene o se agota en el objeto. El proceso comprende la utilización de los objetos. De modo que los datos precisan completarse, porque cada usuario alcanzará otros valores de aproximación distintos de los de Walther. En el libro se ha dejado suficiente espacio para que el usuario del objeto

pueda formar su propio marco de experiencias. El libro da la definición de fondo del proceso, solo tiene sentido con él. Hasta ahora eso solo se ha aplicado a los libros científicos.

Lo decisivo es que los objetos de Walther no los experimentan el amante del arte ni el experto ni el aficionado. Toda la personalidad social se redefine de nuevo completamente en sus comportamientos. Hoy se les aplica en primer lugar problemas como la organización del concreto discurrir diario mediante la ritualización, para no estar permanentemente expuestos a conflictos decisorios. Los objetos de Walther permiten la ritualización en tanto que su uso permite una acción continua sin excepción. No hay incertidumbre sobre la cuestión de cómo ha de procederse con los objetos porque por presión social se quiera proceder correctamente con ellos, puesto que el objeto exhibe su uso mediante su forma de manifestación.

Para toda la personalidad social del usuario, los trabajos de Walther proporcionan un ejemplo de cómo verdaderamente aquello que se puede experimentar sobre sí mismo debe convertirse en condición de la propia actividad.

Debería poder comprenderse a qué tendencia general corresponde Walther o cuál habría sido creada esencialmente por él mismo. Es la traslación de la praxis estética a la praxis social. Es lo máximo que hoy día puede reconocerse al trabajo de los artistas. La superación de las artes por el arte mismo se abre paso.

Robbo

NUMÉRO 5 - 6

PRIX 12 FRANCS





QUELQUES ASPECTS DE L'ART BOURGEOIS



FRANZ ERHARD WALTHER
Correlación, tres fases

PREGUNTAS
A F. E. WALTHER

YVE-ALAIN BOIS

P Pregunta

R Respuesta

P Franz Erhart [sic.] Walther, ¿qué quiere usted decir a través de su trabajo?

R No me gusta la expresión “querer decir”. No preveo de manera precisa lo que uno podrá hacer de la obra.

P Bueno, pero ¿cómo hacer uso de ella?

R Sólo el que la usa puede responderle. Yo no puedo sino contemplar algunas posibilidades, dar ejemplos.

P Entonces ¿cómo lleva usted a la gente a tomar sus decisiones?

R Es necesario, claro está, que el público esté dispuesto, lo que implica una actitud crítica. Yo me conformo con exhibir el modo de empleo. Trato también de persuadir a la gente de abandonar las nociones estereotipadas, imprecisas –imaginación, sentimiento, meditación–. Sólo cuando se ha tomado conciencia de la influencia de nuestro pensamiento estereotipado puede uno inventar. Entonces las ideas pueden nacer, los desarrollos consolidarse (*amorcer* en francés). No quiero imponer la decisión. Le toca a las personas encontrar.

P ¿Confía en el ser humano?

R Creo en su poder creador. Es lo que hay que despertar.

P ¿Cuándo abordó usted estos problemas?

R Me parece que alrededor de 1960, 1961.

P ¿Cuánto tiempo se necesita para obtener buenos resultados con su obra?

R Una vida, tal vez. Hay que rebelarse en contra de la idea de que las personas ya no tienen más tiempo, que tienen demasiadas cosas que hacer.

P Usted exige demasiado...

R Yo quiero que uno produzca la obra uno mismo, que uno aprenda a comunicar y a desarrollar nuevas formas de comunicación. Con los otros pero también consigo mismo. Es allí donde la obra efectiva se sitúa. La noción del tiempo es aquí una ventaja esencial. Frecuentemente es el cuerpo humano el que determina, mide, el tiempo. Si alguien trabaja con la obra, el problema del tiempo se le hace evidente y claro.

P De un lado, la evolución interior; del otro, la aprehensión del espacio, de la actividad de los otros jugadores, de la diversidad de condiciones. ¿Puede uno concentrarse sobre una de estas cosas e ignorar el resto?

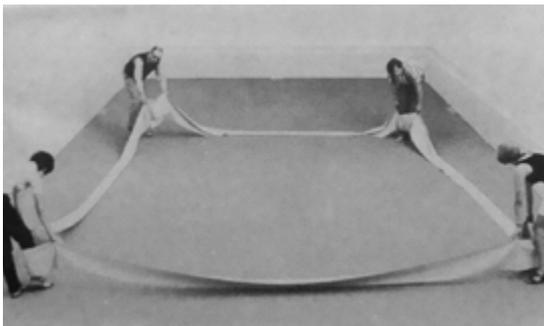
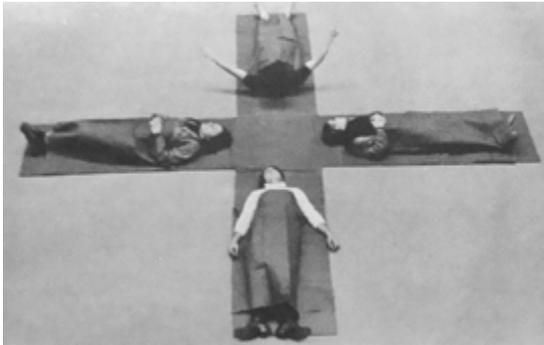
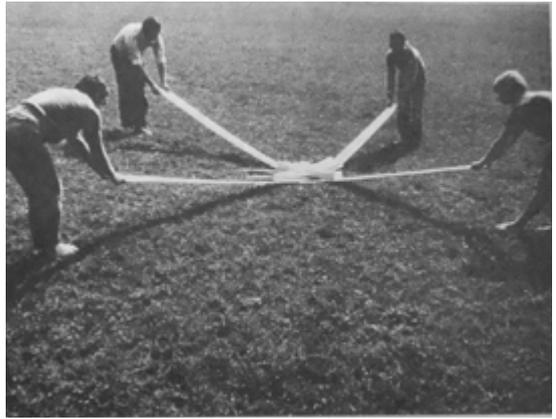
R No pienso que uno pueda desestimar un aspecto del desarrollo de la obra y sin perder el conjunto. Después de todo, no hay allí oposición real: el mundo interior-caliente, el mundo exterior-frío. Uno condiciona al otro. Yo considero al ser humano en su integridad. Con todas sus facultades. No sólo las artísticas.

Franz Erhart [sic.] Walther nació en 1939 en Alemania. Sus primeros intentos artísticos parecen orientarse hacia lo que llaman el “arte pobre”, pero desde 1960 el objeto como tal ya no le interesa a Walther. Desarrolla sus primeras “piezas para ser utilizadas”.

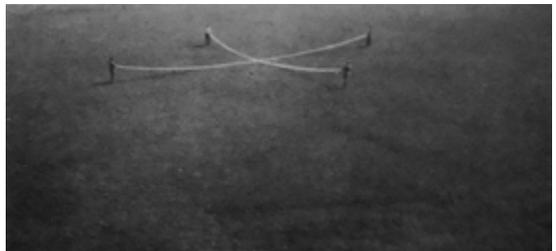
En 1962 se presenta la primera manifestación de su trabajo actual. Pero Walther prefiere esperar a mostrarlo, ya que sus colegas no están muy sensibilizados a esta investigación. La Alemania artística está preocupada por otros problemas. Nacen entonces los diagramas. En 1966 veinticinco piezas constituyen el trabajo de Walther, el cual es expuesto por primera vez en la Galerie Heiner Friedrich, de Múnich. Algunos días antes de partir para Estados Unidos, Walther realiza una nueva demostración en la Academia de Düsseldorf, donde enseña [estudia, N. del E.]. Añade veinte piezas nuevas. En 1968 aparece el libro *Objekte, benutzen* [Objetos, para usar]. En 1969, algunos museos y galerías muestran su trabajo. Diez piezas son expuestas en la exposición *When Attitudes Become Form* (Berna, Krefeld, y Londres).

Verano de 1969: el trabajo se compone ahora de cincuenta y ocho piezas. Walther lo considera concluido. Está editado en veinte ejemplares [ocho juegos completos y cinco compuestos de elementos individuales, N. del E.]. En 1970, Walther participa en la exposición *Spaces* en el Museum of Modern Art de Nueva York. Esta exhibición no tiene sino interés histórico (es la primera vez que expone en Estados Unidos). Walther no la considera en ningún caso como un manifiesto estético. Afirma que su trabajo no tiene nada que ver con el de los demás artistas [en la exposición].

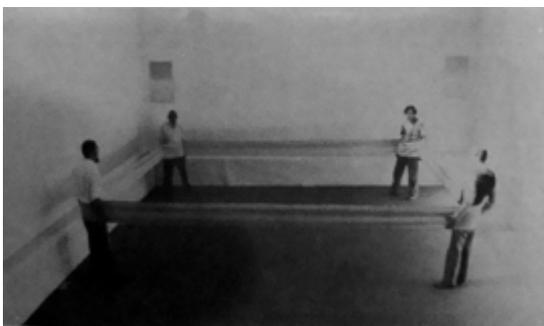
Para Franz Erhart [sic.] Walther, “los objetos son instrumentos que significan poco en cuanto a su aspecto exterior. Los objetos no son importantes sino lo que nace de su uso”. Aquellos que utilizan su trabajo “no participan”, se involucran aún más en su proceso creador: al centro del trabajo, inventan, escriben, se descubren. Lo que nace de la utilización del trabajo es lo que uno puede llamar arte.



FRANZ ERHARD WALTHER
*Simultaneidad (estación que yace
 en la misma pieza de tela cruzada)*



FRANZ ERHARD WALTHER
*Distancias, tres fases. Un pedazo
 de tela es desplegado lentamente
 por cuatro personas*



FRANZ ERHARD WALTHER
Plaza de meditación, dos estados

Spring 1972
Avalanche







No. 26 (1967)

cabecera – cuerpo



el individuo – el grupo

cambiando compuestos

FRANZ
ERHARD
WALTHER

PRIMERA SERIE DE OBRAS

Pares de condiciones contrastantes:

ESTRUCTURADO – NO ESTRUCTURADO

Asigno un cierto lapso de tiempo para el proceso de trabajo. Debo hacer ciertos preparativos para llevar a cabo el proceso de trabajo – El desarrollo del proceso de trabajo no está predeterminado. Mi actividad es intuitiva, no tiene una estructura preconcebida.

LIBERTAD – CONTROL

Determino mi propio proceso de trabajo (al hacerlo, mis acciones están restringidas por las condiciones del proceso de trabajo) – No puedo determinar el proceso de trabajo yo solo, pues hay otras personas involucradas en él (si trato de llevarlo más allá de un cierto punto, puedo destruir el proceso de trabajo). Hay una influencia recíproca entre los participantes.

FACTORES FÍSICOS – FACTORES PSICOLÓGICOS

La importancia de la actividad corporal. La cantidad de elementos involucrados – La totalidad de descubrimientos resultantes del involucramiento con el proceso de trabajo.

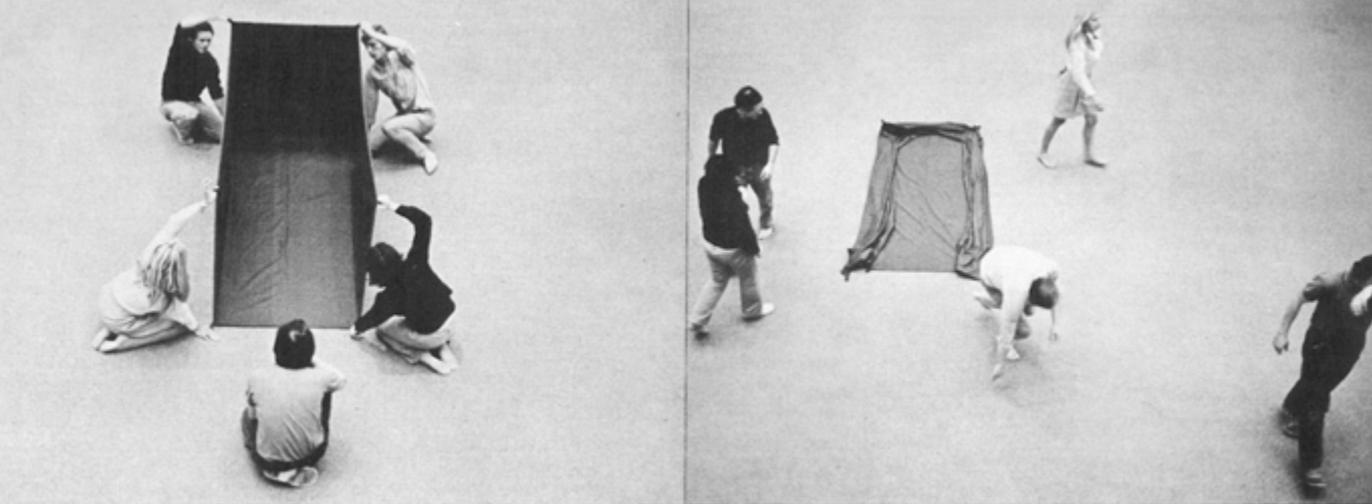
VER – RECORDAR

Percibo la situación momentánea con mis ojos –
La recuerdo.

PERCEPTIBLE VISUALMENTE

– PERCEPTIBLE CONCEPTUALMENTE

El uso del instrumento ocurre dentro de mi espectro visual – El uso del instrumento trasciende mi espectro visual. Tu posición en relación con el instrumento determina tu campo visual – El instrumento te estimula a ver.



intervalos

condiciones físicas

relaciones mutuas

trabajo – descanso

circulación

EL CUERPO EN REPOSO –EL CUERPO EN TENSIÓN:

El cuerpo está en posición de reposo (el instrumento puede colocar temporalmente al cuerpo en posición de reposo). El cuerpo alterna entre experimentar estados de contracción y expansión – Trabajar con el instrumento involucra poner al cuerpo en un estado temporal de tensión.

AUTODETERMINACIÓN –AUTORRESTRICCIÓN

Puedo estar completamente involucrado en el proceso de trabajo – No tengo que involucrarme en el proceso de trabajo.

TIEMPO LIMITADO – ILIMITADO

La efectividad del proceso de trabajo puede o no estar limitada por el tiempo.

UNO – MUCHOS

Yo inicio el proceso de trabajo y soy responsable de él. Entiendo mi propia experiencia del proceso de trabajo – El proceso de trabajo involucra a varios participantes y funciona de forma colectiva.

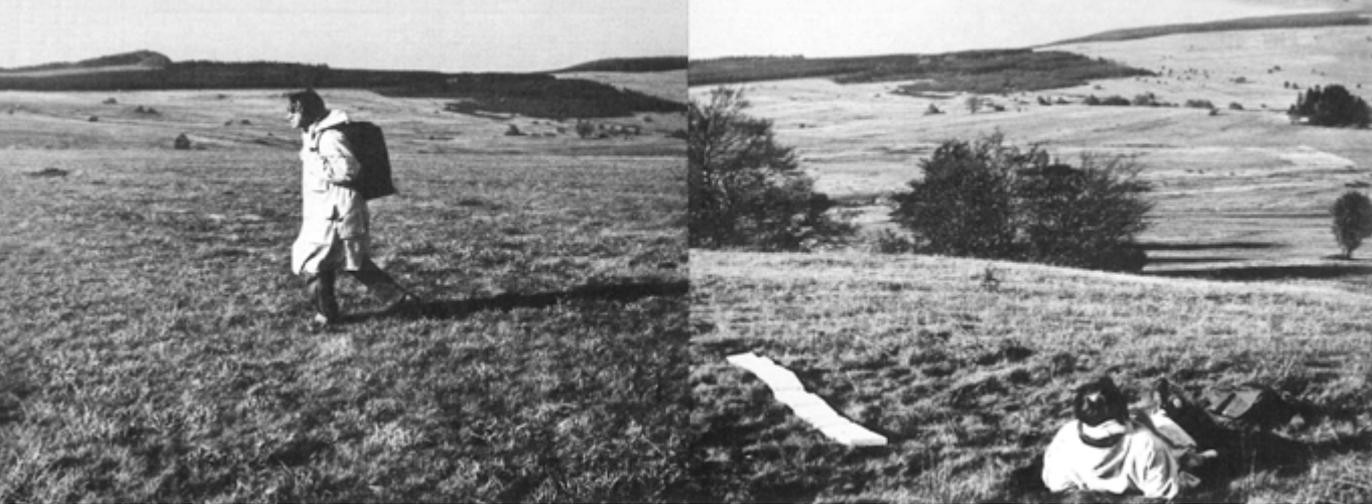
No puedo comprender la experiencia que otras personas tienen del proceso de trabajo. Algunos instrumentos de la *Werksatz* [Primera serie de obras] (1963–1969) fueron hechos para ser utilizados en interiores, otros, para exteriores, y otros, tanto para interiores como para exteriores. Los siguientes cuatro instrumentos han sido seleccionados de los 58 que constituyen la *1. Werksatz*.

RESPONSABILIDAD HACIA LOS DEMÁS PARTICIPANTES – FALTA DE RESPONSABILIDAD HACIA LOS DEMÁS PARTICIPANTES

El instrumento debe utilizarse con un sentido de responsabilidad. Estoy involucrado en una situación colectiva que he contribuido a crear: soy responsable hacia los demás (la situación colapsa si yo me retiro) – El instrumento no me fuerza a sentirme responsable hacia los otros; los participantes pueden crear una situación que no involucra responsabilidad alguna hacia los demás.

ACTIVIDAD – ORIGEN

Trabajo con el instrumento (física) – Mi temperatura corporal cambia (química).



No. 44 (1968)

distancia – pausa – distancia – pausa – ...

periodos de tiempo

ritmo

fatiga

INTERIORES – EXTERIORES

El espacio interior es un límite que se produce de manera artificial – El espacio exterior es un campo extendido que se produce de manera natural.

PUNTO DE ORIGEN – PUNTOS DE ORIGEN

Elijo un punto fijo y me enfoco sobre él – Establezco y mantengo un campo de actividad.

EL ENTORNO ES IMPORTANTE

– NO ES IMPORTANTE

El entorno es importante porque mientras trabajo con el instrumento me relaciono directamente con él: el entorno tiene una influencia – El entorno no es importante porque no existe una relación directa, simplemente estoy en una ubicación particular.

OBJETIVO – SUBJETIVO

El instrumento/el proceso objetivado – La idea/ el proceso subjetivado.

NO PUEDO IRME – PUEDO IRME

No puedo irme por mi vínculo con los otros participantes. Cuando me voy, altero la situación. Cuando me voy, la situación cambia. No puedo irme sin destruir la situación.

AISLAMIENTOS – VÍNCULOS

El instrumento te aísla del ambiente. Al utilizar el instrumento de ciertas maneras se puede intensificar o mitigar la sensación de aislamiento. La soledad puede volverse la temática del instrumento – El instrumento establece una conexión entre los participantes. El proceso de trabajo crea vínculos.



esfuerzo – descanso



catálisis

transformación

introversión

EL INSTRUMENTO EN EL CUERPO
–CERCA DEL CUERPO–A CIERTA
DISTANCIA DEL CUERPO

El instrumento se estrecha contra mi cuerpo–El instrumento se encuentra suelto sobre mi cuerpo. Estoy–No estoy vinculado al instrumento.

LOS ALREDEDORES SON IMPORTANTES
–LOS ALREDEDORES NO SON IMPORTANTES
Para poder trabajar, necesito tener el entorno adecuado–No importa dónde trabajo.

CIRCUNSCRITO
–NO CIRCUNSCRITO AL ESPACIO

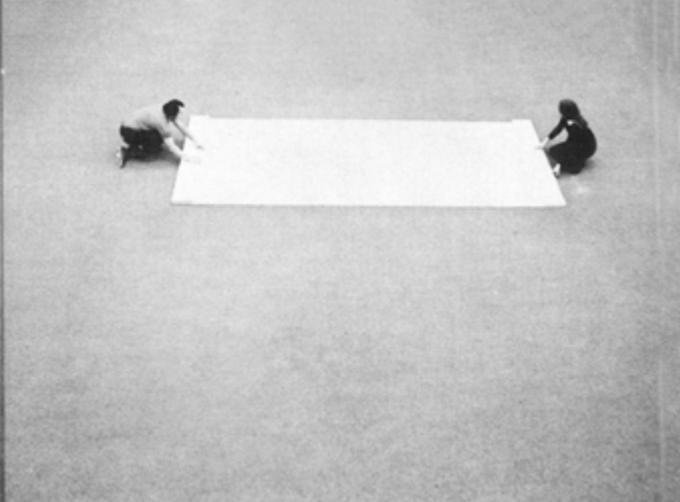
El instrumento puede limitar mis posibilidades espaciales–Puedo extenderme físicamente en el espacio, pero puedo responder a la estructura interna del proceso de trabajo.

LUGARES ESTÁTICOS
–LUGARES MUTABLES

El instrumento es estacionario/Puedo cambiar mi posición en relación con el instrumento–Tengo que cambiar mi posición en relación con el instrumento/Puedo cambiar la posición del instrumento.

HACIA ADENTRO–HACIA AFUERA
¿Qué está pasando dentro de mí?–¿Qué está pasando fuera de mí?

CONCEPTO–TRANSCURSO
Considero la posibilidad de involucrarme en el proceso de trabajo. Durante el proceso de trabajo, el instrumento se utiliza de la forma prevista–Durante el transcurso del proceso de trabajo se evidencian múltiples incógnitas. Durante el transcurso del proceso, el concepto original puede ser alterado o rechazado.



No. 55 (1969)

energía disminuyendo – incrementando

secuencia

silencio

influencia

UNA PERSONA PUEDE – NO PUEDE ALTERAR SU POSICIÓN EN RELACIÓN CON LAS DEMÁS

El instrumento provoca cambios de ubicación y posición – El instrumento limita nuestra ubicación y posición.

ORDEN – CAOS

Intento ordenar el proceso de trabajo – Intento permitir que el proceso de trabajo se expanda libremente en el tiempo y el espacio para que surja algo nuevo que de otra forma no sucedería.

RESIDUO MATERIAL

– SIN RESIDUO MATERIAL

Permanece algo material / No permanece nada material. El proceso de trabajo no tiene residuos materiales – Durante el proceso de trabajo se acumulan materiales que marcan el transcurso del proceso de trabajo.

ACTIVO – PASIVO

El instrumento fue creado para incitar a la acción – El instrumento no necesariamente incita a la acción. El instrumento fue creado para la no-acción. Una de mis intenciones es alcanzar un estado de no-acción.

TIEMPO – ESPACIO

A veces el proceso de trabajo tiene más que ver con el tiempo – A veces el proceso de trabajo tiene más que ver con el espacio.

PERCEPTIBLE EN EL ESPACIO

– IMPERCEPTIBLE EN EL ESPACIO

El proceso de trabajo sucede en un espacio limitado – El proceso de trabajo ocurre en un campo abierto.



contrainfluencia

decisión

desviación

tiempo (expansión – contracción)

SITIOS PEQUEÑOS – SITIOS GRANDES

Algunos instrumentos requieren sitios pequeños/
Necesito un sitio pequeño para trabajar con el
instrumento – Algunos instrumentos requieren
sitios grandes/Necesito un sitio grande para
trabajar con el instrumento.

OBJETO – ESPACIO

El instrumento con el que trabajo – La expansión
espacial de la actividad.

EL INSTRUMENTO ES ESTACIONARIO

– DEBE MOVERSE MIENTRAS SE UTILIZA

Coloco el instrumento en una ubicación para ser
utilizado (un cambio de ubicación constituye una
nueva instalación) – El movimiento es una de las
condiciones del proceso de trabajo.

ACCIÓN – REACCIÓN

La reacción de los participantes es uno de los ele-
mentos del proceso de trabajo. Trabajar con otros
participantes es parte del proceso de trabajo.

MOVIMIENTO CORPORAL

– MOVIMIENTO MENTAL

Procedo moviéndome de un punto a otro (cam-
bio de sitio). Permanezco en un sitio pero muevo
mi cuerpo (sitio estacionario) – Estoy en un sitio y
realizo movimientos imaginarios (cambio de sitio).
Estoy en un sitio y circunscribo mis pensamien-
tos a un punto frente a mí (sitio estacionario).

ESTOY EN REPOSO – ESTOY EN MOVIMIENTO

Debo crear una situación de reposo antes de
que ocurra el proceso de trabajo. La situación
de reposo fomenta el proceso de trabajo – El
proceso de trabajo no puede ocurrir si no estoy
en movimiento. El instrumento exige movimien-
to corporal.



No. 57 (1969)

10 campos de energía



expansión

organismo

relación – interrelación

EL PROCESO DE TRABAJO OCURRE DENTRO DE UN LÍMITE DE TIEMPO – NO OCURRE DENTRO DE UN LÍMITE DE TIEMPO

Me doy un límite de tiempo para el proceso de trabajo/el instrumento limita mi actividad – Los límites de tiempo restringen el desarrollo natural del proceso de trabajo/el instrumento en sí mismo no tiene límite de tiempo.

CERCA – LEJOS

El instrumento es estacionario y me ata a él/el instrumento se localiza en mi entorno inmediato – El instrumento es estacionario pero me permite deambular. El instrumento es estacionario; puedo cubrir distancias.

ELECCIÓN DE SITIO – ELECCIÓN DE CAMPO

Elijo un sitio donde me gustaría trabajar (elijo un sitio que corresponde a mis necesidades) – Elijo un campo en el cual trabajar (elijo un campo que facilita la expansión).

DEMOSTRACIÓN DEL INSTRUMENTO/ PRÁCTICA CON EL INSTRUMENTO – UTILIZACIÓN DEL INSTRUMENTO

Para conocer lo medible/Para experimentar las condiciones – Proceso, operación, idea, etcétera.

MENOR – MAYOR RELACIÓN CON EL ENTORNO

El trabajo con el instrumento evoluciona de manera independiente al vínculo inmediato con el entorno/No me relaciono con el entorno mientras trabajo con el instrumento – El trabajo con el instrumento se desarrolla en relación con el entorno/Me relaciono con el entorno mientras trabajo.

CAMINAR – PARARSE – SENTARSE – ACOSTARSE

Las cuatro posiciones corporales que se asumen durante el proceso de trabajo.



volumen – espacio



cambio de posición

evoluciones distintas

evolución en conjunto

CERRADO – ABIERTO

El cuerpo está envuelto por el instrumento – El cuerpo no está envuelto por el instrumento.

Cada participante puede usar los instrumentos según disponga – Uno de los participantes coloca a los demás según disponga – Ninguno de los participantes se dispone de ninguna forma. El instrumento es quien determina las condiciones de trabajo.

TRANSFERIBILIDAD – AISLAMIENTO

Las experiencias derivadas del proceso de trabajo son – No son aplicables a otras situaciones (funcionan como experiencias aisladas).

EL INSTRUMENTO PUEDE – NO PUEDE SER ALTERADO DURANTE EL PROCESO DE TRABAJO

El instrumento se extiende en el espacio/se le agrega algo durante el proceso. El instrumento no es alterado/puede ser trasplantado.

LA ESTRUCTURA DEL INSTRUMENTO DETERMINA – NO DETERMINA SU USO

La forma en que debe usarse el instrumento es evidente a primera vista – La forma en que debe usarse el instrumento se determina antes de usarlo/La forma en que debe usarse el instrumento se vuelve evidente mientras está en uso.

DESCUBRIMIENTOS DOCUMENTABLES – DESCUBRIMIENTOS NO DOCUMENTABLES

Estos descubrimientos suelen ser orales – Estos descubrimientos suelen ser incommunicables/ Fracasa cualquier intento de explicar la experiencia del proceso de trabajo.

WORLD International

Journal of Modern Art July/August 1976

£1.75 \$5

Performance

Hugh Adams
British Performance Art

Douglas Crimp
Joan Jonas

Kate Davy
Richard Foreman

Richard Francis



Arts Council Patronage

Roselee Goldberg
The Art of Notation

Antje von Graevenitz
Performance in Holland

Georg Jappe
Performance in Germany

P-Orridge & Christopherson
Annihilating Reality

Mark Segal
Yvonne Rainer

Caroline Tisdall
Beuys: Coyote
Brisley & Chaimowicz

Katia Tsiakma
Hermann Nitsch

**Contributions from: Anderson,
Cameron, Heyward, Miller,
Piper, Potter, Rinke, Walther**



GJ Ya conoce el amplio término de *performance*. ¿Aceptaría que se lo atribuyesen a su trabajo? ¿Cómo le gustaría que se describiesen sus obras?

FEW Desde el primer momento en que se usó la palabra *performance* para describir mi obra no me sentí cómodo con ella, pues para mí tiene demasiadas connotaciones teatrales. Se han usado todo tipo de términos, pero aún no he encontrado uno que encaje a la perfección. Sin duda, lo que ocurre en mi trabajo tiene algo que ver con la acción –*Handlung*, en alemán–. Es el desarrollo de procesos mentales. A veces he visto definir mi trabajo como arte procesual, otras como arte del comportamiento, pero preferiría usar la palabra *Handlung*, si se puede adoptar como término artístico: prefiero “arte de acción” a *performance* porque es más neutral. No obstante, me temo que la palabra inglesa *action* tiene unas connotaciones programáticas; equivale prácticamente a una definición del contenido. En realidad, no creo que haga “acciones”. Una mejor forma de expresarlo en inglés sería con un sencillo “hacer”: es, sencillamente, una actividad.

GJ ¿Qué sucedía cuando usted realizó su primera “pieza activa”, y cuándo fue?

FEW Las primeras ideas que tuvieron alguna relación, en el sentido más amplio del término, con este concepto surgieron durante mi etapa en la Academia de Düsseldorf, en 1961-1962. Sin embargo, las ideas seguían expresándose de forma convencional, con fotos, dibujos u objetos –por aquel entonces yo ya usaba esa palabra, porque tanto “cuadro” como “escultura” se me antojaban demasiado imprecisas–. En el caso de algunas de esas obras, era evidente que había que hacer algo con ellas. Y de ahí a considerar que lo que haces con el objeto

es una parte integral de la obra sólo hay un paso. Ese paso se dio un año después, en 1963. Por aquel entonces, aún no era capaz de ver toda la gama de posibilidades. Lo importante fue comprender que podía reforzarse el carácter “activo”. No sabía prácticamente nada sobre ningún tema, salvo sobre el arte contemporáneo de la época –que era el informalismo–. La auténtica influencia liberadora llegó con los manifiestos de Yves Klein. Luego estaba Manzoni: su obra también contribuyó al evitar las fórmulas tradicionales. La obra que más me impactó, y que más se acercaba a mi postura en aquella época, fue la línea de un kilómetro de Manzoni: ahí el elemento visual se negaba por completo. Estaba trabajando con el conocimiento, en lugar de con la vista; el espectador tenía que esforzarse para concebir la obra.

La gente podría decir que debería haberme interesado por los movimientos *happening* y Fluxus. Lo que sí me interesaba, ante todo, era el trabajo que estaban haciendo Higgins y Brecht; muchas otras cosas que vi me parecieron demasiado teatrales y me recordaban mucho al dadaísmo. El *happening* era demasiado borroso, demasiado informe, muy abierto. Beuys no me interesó hasta Wuppertal, cuando encontró una forma que le permitía exhibirse a sí mismo, como quien dice. Pero eso no influyó en mi trabajo: era un marco de referencia completamente distinto. Sin lugar a dudas, nunca he tenido una figura paterna artística –aunque podría haber estado bien–. Me hacía con obras individuales de artistas individuales y las observaba. Me sentía solo, muy solo.

GJ ¿Era la época en que estaba trabajando en la *1. Werksatz* [Primera serie de obras]?

FEW Realicé las primeras obras alrededor de 1963, después de la fase que acabo de comentar. De aquel año, sólo sobrevive una. Tiré todas las demás a la basura. Todo evolucionó de manera lentísima entre 1963 y 1966. Hice muchas obras hasta

1963, en el plano cuantitativo, pero no había ningún progreso. Aquel año, 1963, supuso un gran paro. Dejé de producir, lo ordené todo y me pregunté en qué consistía. Había varias posibilidades abiertas, como trabajar con materiales, algo muy presente en las obras previas a 1963. Me decanté por la faceta “activa”; ese era el denominador común. Tomé mis decisiones basándome en eso, siempre con una pregunta en mente: “¿Es necesario?”. No tenía modelos históricos –de ahí la poca producción, los experimentos constantes, las preguntas, la reflexión, los años de no hacer prácticamente nada–. La idea es irrelevante si no existen las formas correctas. Para este tipo de actividad total, no servía de nada tomar unas cuantas formas que pudieran colocarse en la palma de la mano: “hacer” debía significar implicar a todo el cuerpo, arrastrar a otra gente contigo; definir el entorno local a través de su contenido; trabajar con tiempo real y lenguaje verbal.

La situación se desenmarañó en torno a 1965, cuando empecé a comprender el futuro, las perspectivas, cómo podría ser. El debate con los amigos podía resultar útil, pero yo no tenía ninguno. Podría decirse que en Düsseldorf estaba completamente aislado. El diálogo con otros colegas artistas, que me ofreciesen críticas constructivas, no existía. Tuve que seguir así durante varios años, y no fue sencillo. No sé –alguien debería investigarlo– si en las obras también se refleja ese aislamiento, esa falta de críticas. Los debates que tenía solían estar bastante poco definidos. La indiferencia destacaba por encima de todo, debido a la falta de referencias. Ese fue uno de los motivos por los que decidí mudarme a Nueva York. Estamos hablando de mayo de 1967.

GJ ¿Y en Nueva York fue distinto?

FEW No esperaba que me recibiesen con los brazos abiertos. Sentía curiosidad por estar al tanto de lo que se hacía allí, y descubrí que,

a raíz de eso, se desarrollaba un diálogo. Lo que hacían los demás me ofrecía puntos de referencia y comparación. Cuando la gente empezó a venir, apenas eran unos cuantos, pero me dio la sensación de que eran más abiertos; de que no tenían los prejuicios que me había encontrado en Düsseldorf. Sus reacciones eran ingenuas: les sorprendía que no hubiera existido algo así en Estados Unidos hasta ese momento.

GJ ¿Cuándo se probó en público la *1. Werksatz*?

FEW Las obras de mi primera exposición estaban ahí, a disposición de todos, para que las moviesen de un sitio a otro. Fue en Fulda, en 1964. Luego, en 1966, en la galería de Aachen, tuve la ocasión de demostrar la serie, junto con Jörg Immendorff. Aún estaba sin pulir, y el espacio no era el apropiado, pero los visitantes de la muestra hicieron todas las preguntas básicas. Por ejemplo: “¿Este es buen sitio?”; así que pude explicar la diferencia entre una demostración y una situación de uso propiamente dicha. Otra pregunta fue: “¿Cuál es el trabajo que hace realmente un artista?”; y pude responder, con absoluta certeza: “No son los objetos, sino el trabajo que conllevan”.

Hubo unas cuantas reseñas, y tras ésa se organizaron otras dos muestras públicas, una en la Galerie Friedrich, en Múnich, a principios de 1967, a la que asistió la típica muchedumbre que va a las galerías y que, en su mayoría, no entiende prácticamente nada. Luego, unos días antes de marcharme a Estados Unidos, tuve la oportunidad de volver a demostrar mi trabajo, en el vestíbulo de la Academia de Düsseldorf. Vino mucha gente, la sala estaba llena. Dejamos un espacio en el centro, donde colocamos varias obras, las demostramos y debatimos sobre las preguntas que planteaba la gente. Esa fue la primera vez que el trabajo llegó a un público más amplio. Todo el que en aquella época estaba interesado en el arte y vivía en Düsseldorf estuvo allí. Aún conservo las viejas fotos; es entretenido ver a los presentes.

Creo que fue a finales de 1967 cuando conocí a Kasper König y me dijo: “Voy a hacer un libro con esto: *Objekte, benuzten* [Objetos, para usar]”. La idea de publicar un libro nació del hecho de que ese tipo de obras no están ahí como presencias físicas: hay que trabajar con ellas. Así pues, no hace falta un museo; la obra podría repetirse en forma de libro, pues en muchos casos ya existe en forma de lenguaje verbal, y también de dibujos. El libro tuvo una acogida sorprendentemente buena en Alemania. De repente, se me presentaba la oportunidad de mostrar mi trabajo, en la Haus Lange de Krefeld, en la Kunsthalle de Düsseldorf, y durante dos meses a principios de 1970 en el Museum of Modern Art de Nueva York. Allí llevé un diario, *Tagebuch* [Diario], que Friedrich publicó en Colonia en 1971. Todos los días tomaba notas sobre las reacciones del público, y la gente también podía escribir sus ideas y comentarios. El público se mostró muy abierto con todo aquello, y me habría gustado debatir de cuestiones artísticas concretas con ellos. Sin embargo, no funcionó, porque la gente tenía unos problemas enormes para relacionar mi trabajo con sus ideas sobre el arte. La apertura puede ser muy útil, pero también muy difícil, porque los espectadores ven la obra como una estructura completamente abierta a la que tirar cualquier vieja asociación mental que pudiesen tener. Y eso no me beneficia. Así pues, aquella vez me habría gustado trabajar con ideas y pensamientos vinculados con el arte, porque era un tema obvio en un museo —por no hablar de que esos espectadores tienen ideas (paralelas, aunque sean diferentes) sobre el volumen, la extensión o la proporción—. Por lo tanto, en el espacio que hay entre sus ideas y las que yo desarrollo se puede encontrar una zona común y, al mismo tiempo, esclarecer la diferencia. No funcionó, pero pude mostrar todos los componentes —o describirlos, cuando eran demasiado grandes o estaban pensados para exponerlos al aire libre—.

Estaba empeñado en demostrar que lo que yo ofrecía no eran relaciones de acción reales, sino demostraciones, situaciones prácticas. Esta obra [*Avanzando*] era idónea para las demostraciones y fácil de manipular en el espacio. ¿Quiere que la describa?

GJ Por supuesto.

FEW La hice en 1967. Consiste en una línea de 28 bolsillos del mismo tamaño, todos abiertos por un lado. Lo que hay que hacer con ella es encontrar el lugar para trabajarla, desenrollar la pieza. Empiezas metiendo los pies en el bolsillo de un extremo, te quedas ahí un rato, y luego te agachas, pasas al siguiente bolsillo y vuelves a quedarte un rato en él. Así hasta el final de la pieza, sin saltarte ningún bolsillo. La gente hace preguntas. La primera: “¿Qué significa esta obra?”. Luego: “¿Para qué necesito esto?”. A fin de cuentas, podría haberme limitado a dibujar [las partes] en el suelo; eso habría bastado. Luego, por supuesto, preguntan: “¿Dónde está el arte?”. Se pueden decir muchísimas cosas para responder a esas preguntas. Empiezo a explicar la pieza: la anchura escogida permite que los pies se sientan libres, no apretujados, y la longitud es proporcional a la anchura. Luego tengo que explicar la diferencia entre limitarse a dibujar algo así en el suelo y tener que relacionarse con un objeto y un lugar, tener que desenrollarlo. Si eso no es suficiente, hago hincapié en que, si los compartimentos estuviesen dibujados en el suelo, no habría que agacharse —el agacharse es una especie de segmentación del tiempo—. La gente también pregunta muy a menudo qué significa el objeto en cuestión. Es una pregunta compleja. Más de una vez he hablado de las proporciones del tiempo: ¿son segmentos de tiempo yuxtapuestos, sin más, o son más bien partes de un todo? Las concepciones de tiempo que estoy construyendo no tienen nada que ver con el tiempo real, medible. Pero la tensión permanece. Me acuerdo de un debate que se empantanó muchísimo,

hasta que un anciano dijo algo muy útil: que los griegos se planteaban si el tiempo podía concebirse como algo lineal o si consistía en una cantidad infinitesimal de partes, como ejemplifica [el vuelo de] la flecha: ¿es un *continuum* o está en un lugar distinto en cada instante?

Luego tenemos esta otra obra, también relacionada con el tiempo. Consiste en cuatro piezas de madera unidas por los extremos formando un cuadrado y envueltas en tela negra [*Olvidar es vaciar*]. Se puede plegar, pues las esquinas son flexibles, y la altura está determinada según la proporción áurea. Frente a ella hay un reloj que abarca una hora y una bolsa llena de terrones de azúcar; y, al otro lado, una bandera blanca. De nuevo, es importante escoger un lugar. Cuando se desempaqueta, la pieza representa el “lugar”. Sacas las cosas del cuadrado, que hace las veces de recipiente de transporte, y las instalas: el reloj representa el tiempo, el azúcar representa el interior y la bandera representa el exterior. El “interior”, sencillamente, porque si me como varios terrones la glucosa tiene un enorme efecto en el cuerpo. El “exterior” porque hago señales con la bandera. No estoy ahí como el artista; no me interpongo, y eso me parece crucial. Paso una hora sin hacer nada, salvo ocuparme del lugar-tiempo y de la elección entre interior y exterior. Lo que *hay* dentro y fuera es algo que no se puede ni se debe explicitar, pues es una parte fundamental del trabajo con la pieza. Creo que la obra incluye algunos elementos esenciales que también encontramos en otras situaciones de la vida, sin vincularlos con ningún objeto ni situación en concreto: está todo ahí, en abstracto, pero también de forma concentrada.

La obra *Pieza de ejercicio* está descrita en el libro.¹ Para mí —y es algo que usted también puede experimentar— tiene esencialmente una naturaleza escultórica, a diferencia de las otras dos. La distancia

1. Descripción publicada de manera extendida en Franz Erhard Walther, *Diagramme zum 1. Werksatz* (Múnich: Kunstraum München, 1976).

ha de establecerse según las necesidades de los dos participantes. Lo que habría que hacer sería escoger y ocupar uno de estos segmentos, con relación a la otra persona. La apertura y el cierre de la pieza a la derecha podría representar un elemento de interferencia. Cuando me tumbo, veo a la otra persona hacer lo propio, y en ese instante me relaciono con él de manera concreta. Puede que luego él cambie a otro segmento; yo, ahí tumbado, no soy consciente del cambio, así que me relaciono con un lugar donde creo que está. Al cabo de un rato, me levanto y constato que el otro ya no está ahí: la situación que representaba la realidad *para mí* no era real en absoluto. Se trata de una toma de conciencia importante: nunca puedes conseguir que la concepción y la realidad se pongan de acuerdo. Si describo con un dibujo esa relación espacial, la que se producía ahí, pasa a formar parte de la obra. Registrar sobre papel es reconstruir situaciones percibidas en la realidad, y concepciones. Cuando dibujo la imagen de mi recuerdo, se convierte en una realidad. El diagrama representa los efectos, y el conjunto, como yo me encargo de recordar, es la realidad: lugar – dirección – duración – energía.

GJ El público interpretó como eróticas muchas de las piezas de este tipo, ¿verdad?

FEW Esta en concreto no. Pero hay otras piezas en las que existe una relación comunicativa intensa. Por ejemplo, en esta, *Contrapieza (sobre el lenguaje)*, me resulta particularmente claro: dos capuchas, dos canales, entre los que hay una cuerda tendida; lo que hay que hacer en este caso es tirar de la cuerda de cuando en cuando: un poco de información, y luego un intervalo. Creo que todo esto tiene mucho que ver con el lenguaje. Lo que suele ocurrir es que me percato de que alguien empieza a tener la sensación de que está recibiendo y transmitiendo información concreta —sin lenguaje verbal, pues el nivel de abstracción es altísimo—.

GJ ¿Hay diferencias esenciales entre la 1. *Werksatz* y la segunda? ¿Cuándo realizó la segunda?

FEW De 1969 en adelante; aún no está terminada. No sé cuánto queda por llegar. Y también hay un número muy importante de obras individuales, una novedad para mí. Una de las diferencias es que en la primera, que yo denominé 1. *Werksatz*, el elemento visual prácticamente no desempeña ningún papel. En la 2. *Werksatz* hay toda un conjunto de piezas en que lo visual tiene un papel decisivo y, de hecho, constituye la propia obra. Hay que medir intervalos y hacer observaciones que no se aplican a imágenes conceptuales, sino visuales. Otra diferencia es que algunas de las piezas de la segunda serie tienen que estar instaladas de manera permanente. No es necesario demostrarlas, así que puedo instalar toda una serie de obras como si fuese esculturas. Por ejemplo, las barras de hierro de *Trabajo relacionado con habitación en cinco partes*: la más corta mide 70 centímetros, apenas la longitud de un brazo, y luego van aumentando 70 centímetros más que la anterior hasta llegar a los 3,5 metros, con lo que la longitud pierde su asociación con las proporciones humanas y se vuelve arbitraria. La altura de las esculturas está determinada por la altura de la cadera; y la posición por unos rasgos concretos de la habitación, que los railes de hierro señalan con sus soportes. Este tipo de preocupaciones por la instalación, y por la realidad de su relación con la sala, no existía en el primer conjunto. El año que viene voy a hacer una publicación completa sobre el tema. No me gusta publicar trabajos individuales porque no son autónomos, a diferencia de las esculturas.

GJ ¿Qué planes tiene ahora?

FEW Creo que lo que debería hacer sería trabajar en temas individuales de una manera más completa, para demostrar mi método. En el primer conjunto no quería ninguna variante. Ahora he cambiado de opinión. Pensaba

que los propios participantes agotarían las posibilidades de un objeto concreto, pero fue una ingenuidad por mi parte. Tengo que ser yo quien plantee todas las posibilidades; he descubierto que la gente no es capaz de afrontar la idea sin ayuda. Además, ya no tengo ningún prejuicio contra lo visual. El primer conjunto era un programa para huir del efecto específico de las partes individuales. Ahora quiero subrayar lo específico y, sobre todo, lo instrumental.

GJ Vamos a pasar a las reacciones que ha provocado. Bazon Brock saludó su libro *Objekte, benutzen*, definiéndolo como “el primer paso que trasciende el arte”; otros han descrito su arte como intensamente meditativo; y también los hay que le han criticado por el punto compulsivo en su forma de tratar al público. Los juicios pueden ser muy distintos, pero ¿cómo reacciona ante ellos?

FEW Creo que cada expresión artística –y no sólo las artísticas– posee un punto compulsivo; no en vano, decimos que una razón es “apremiante”. ¿Pero qué quiere decir compulsión en este contexto? Las obras son algo que está ahí, algo que se ofrece. Si los espectadores no las manipulan como debieran –si no las tratan según su tema y su función–, sino que se limitan a llevarlas de un sitio a otro de la galería y luego dicen: “Esta es otra cosa que puedes hacer con ellas”, yo respondo: “Está bien, pero eso no tiene nada que ver conmigo”. Si decido trabajar con algo, tengo que respetar sus leyes inherentes: me parece lógico. No obstante, en un sentido más profundo, hay un punto compulsivo que no puedo eliminar, y que deriva del contexto tradicional del museo. La gente no puede hacer todo lo que quiera con las obras. Tengo algo de experiencia al respecto, y es bastante decepcionante. Mis sugerencias son, muy a menudo, ignoradas.

GJ Pero también ha tenido experiencias con niños, y descubrió que ahí había posibilidades inesperadas, ¿verdad?

FEW No sólo con niños. Siempre que la gente ha mostrado interés y se ha metido en las obras, he descubierto posibilidades cuya existencia desconocía, porque no estaban presentes en mi interior. Eso dice algo de la obra; de hecho, me parece que prácticamente cualquier persona puede trabajar con ella. He aprendido de los demás, no cabe duda. Y, cuando demuestro las obras, no considero que esté imponiendo un programa, sino ayudando.

GJ ¿Ayudando en qué sentido?

FEW En el sentido de que los temas no son remotos. Los objetos que se usan siempre son objetos conocidos. Se sacan de su contexto, donde no sugieren nada, en mi opinión, y se colocan en otro. Eso, de por sí, ya significa algo para mí. Supongamos que es una cuestión de tiempo, proximidad, distancia y proporciones calculadas: se expresan conceptos mediante el uso de situaciones sacadas de la vida cotidiana, pero nuestros instrumentos de percepción básicos se afilan. De repente, comprendo lo nulos que se han vuelto con el uso cotidiano. Tengo que trabajar con elementos que tienen potencial, pero que hay que desarrollar por completo. Habida cuenta de que estos hallazgos surgen de otros ámbitos de la vida, creo que pueden sacarse del contexto del arte, en el que se han vuelto conscientes, para devolverse a dichos ámbitos. Eso puede aplicarse perfectamente al hecho de que estemos aquí sentados, uno frente a otro, a sólo un metro de distancia. Para mucha gente, esta forma de experiencia se perdió hace ya mucho tiempo, y sólo puede volver a la superficie así.

GJ Así pues, tanto el término “meditativo” como “trasciende el arte” son correctos, ¿verdad?

FEW Las dos descripciones son correctas a su manera. Pero no como etiqueta. Cada una de ellas no es más que un punto entre otros muchos. “Ensancha el concepto de arte”, eso sería más preciso.

Mucho antes de que ocurriera todo esto de lo que hemos hablado (sería 1960 o 1961), una mañana entre semana, estaba en el Städel Museum de Fráncfort completamente solo. Había una anciana con un sombrero como un frutero, que iba de una sala a otra; por lo demás, no había nadie en todo el museo. El caso es que la mujer se detuvo de repente frente a un gran cuadro, *Sansón cegado por los filisteos*, un Rembrandt, y se quedó observándolo. Estaba justo en medio, inmóvil, mirando fijamente la obra. Yo conocía muy bien aquel cuadro, tenía la historia en la cabeza, y me preguntaba: “¿Qué sabrá ella del cuadro?”, basándome sólo en su mirada. Únicamente puede leerlo de una manera harto superficial: la historia, el tema y, quizá piense: “Está pintado a las mil maravillas”. No recuerdo cómo ocurrió, pero de repente lo vi: el cuadro se volvió absolutamente irrelevante, y esa relación pasó a primer plano: el rectángulo, el cuadro enorme y la mujer enfrente. Fue cautivador, fascinante. No lo veía como una forma, sino como experiencia, como vivencia. Un pensamiento artístico. No recuerdo cómo dejé de pensar en el tema, pero la cuestión es que al poco tiempo se me ocurrió sustituir el objeto inanimado por una persona de carne y hueso, viva. Era una imagen puramente conceptual, no tenía nada que ver con la realidad. Habría sido imposible convertirla en arte, pero, desde aquel día, no se me quitó de la cabeza.

La envolví con todo tipo de cosas, pero siempre acababa obteniendo imágenes extremadamente tradicionales. Quería huir de la naturaleza pictórica, así que despejé el centro por completo; ahora, el centro era para proyectar algo —era algo que había que llenar, mentalmente, con otra cosa—. El objeto pretendía provocar al espectador para que colocase algo ahí. Yo fui incapaz, me limité a dejarlo así. Sin embargo, ahí dentro hubo algo que desencadenó la serie de obras con cartón y papel, que conducía en la dirección del objeto, no de la escultura. Eran, sencillamente, cuerpos, y siempre con la idea de que todo el que se acerque a ellos tiene que proyectar, formar una imagen. En realidad, *ahí* no hay nada, pero la compulsión es tan eficaz que el espectador hará algo. Aquella experiencia, en Fráncfort, jamás se me

ha olvidado. Ha sido como una imagen guía, una estrella polar. Con el paso de los años, siempre que trabajo sobre esta idea, regresa a mi cabeza, y entonces no tengo ojos para nada más.

KUNSTFORUM

INTERNATIONAL

Band 29, 5/78

1Y 21916

Kultur wird nicht in Kulturministerien gemacht





Künstler sprechen über das, was sie am meisten interessiert

Internationales Künstler Gremium, Symposium 1978 in Berlin: Karl Gerstner PLÄDOYER FÜR EIN
DEMOKRATISCHE KUNST · Hetum Gruber BEIM GEHEN UND WATEN IM GEBIET SICH SELBS
KAUF DIE SPUR KOMMEN – GEDANKEN ÜBER DAS KUNSTMACHEN · Ulrike Rosenbach ZU
ENTWICKLUNG UND POSITION DER KÜNSTLERINNEN · Klaus Staack KUNST UND ÖFFEN
LICHKEIT · Heinz Mack KUNST 2000 · K.P. Brehmer WAS MICH NICHT INTERESSIERT · Dor
thy Iannone BERLIN BEAUTIES · Walter Warnach DENKEN, EIN KREATIVER VORGANG? · Die
rich Helms ZEICHNEN AUS DER ERINNERUNG AN ETWAS, DAS MAN NIE GESEHEN HAT · Ru
Mields 317 EINSEN ODER DIE SCHWIERIGKEITEN, SEIN MATERIAL ZU BEKOMMEN · Geo
russmann STICHWORTE ZUM THEMA KUNST UND KUNSTVERMITTLUNG · Otto Dressler PUB



*F. E. WALTHER, Contrapieza II,
Estar de pie-Moverse-Acostarse, 1975, dos personas,
chapa de hierro / madera*

No quisiera hablar sobre conceptos de obra concretos, sino de lo que yo llamo el otro concepto de obra. Este otro concepto de obra se ha formado en mi trabajo, y pienso que podría ser apropiado para una base general de otra comprensión de la obra. Si se habla así, se presuponen al menos dos conceptos de obra diferentes. Por eso afirmo que tradicionalmente se diría que la obra es una cosa hecha, o que esa cosa evoca la concepción de obra. En cualquier caso, sea lo que evoque, radica en la cosa hecha. Lo que yo quiero decir es algo distinto. Si empiezo hablando así es porque presupongo que la gente que aquí está sabe algo de lo que yo hago.

Por eso no muestro ninguna imagen. Eso no me habría supuesto más que un estorbo. De modo que en lo que yo hago y en lo que quiero proponer como idea, en el otro concepto de obra, la obra no existe en el trabajo, en la cosa hecha, sino que se evoca en el trabajo con ella, en la relación con ella en actividad, y en concreto en actividad física, que incluye actividad mental. De modo que en esta concepción la obra surge en la actividad real. Como yo lo llamo, en el proceso de la acción. En el actuar en esas cosas, en el actuar en estructuras previamente dadas surge esa obra, o la concepción de la obra o el conjunto de ideas de la obra. También es una idea el que en esa pieza no existe información, sino que la información se produce en la acción. La acción se genera en la actividad. A su vez, esta presupone que las partes –me refiero ahora a las partes de la obra–, esas partes del trabajo, no están formalizadas. Deben entenderse únicamente como una instrucción que, en cualquier caso, pienso que es apremiante y que en casos concretos puede ser muy vinculante.

De modo que lo importante es que esas cosas no están formalizadas. La obra no ocurre sino en la confluencia con esa instrucción, que precisamente exige trabajo actual. Lo que sucede en la acción actual es la constitución de la obra. Utilizo a propósito este concepto

tradicional porque lo que yo hago poco tiene que ver con concepciones tradicionales. Pero por ese motivo utilizo este término y las concepciones que surgen en ese espacio al que me refiero pueden aglutinarse en torno a ese concepto tradicional como punto de cristalización. Lo que yo entiendo por constitución de la obra no es igual al concepto de obra, que pasa por ser el conjunto de ideas en la acción. Y por supuesto incluye de manera simultánea la posición del antes y el después. Lo que cada persona que actúa ha colocado previamente como campo sobre la acción propiamente dicha se ve ya como componente de la obra, o puede verse como componente de la obra, y evidentemente también la repercusión, es decir, donde ya no hay una acción actual sino sólo una terminación del trabajo, un recuerdo.

Cuando hablo de que la vinculación de la obra se produce en el trabajo real, en la actividad real, y que por tanto no se realiza receptivamente, como es natural también he de preguntar por las condiciones y los materiales de ese trabajo. De manera que la condición es el objeto no formalizado, la estructura abierta. Para mí el material es, por ejemplo, el tiempo, el pensamiento, el lenguaje, la historia, la química corporal. Esas son las cosas con las que trato y con las que formo. Esta acción no debe entenderse como un proceso mecánico, como una prestación mecánica, aunque naturalmente la actividad física le sea inherente, sino que es una reacción a circunstancias. Las posibilidades que introduzco determinan lo que al final ocurrirá. Lo que entiendo por tiempo no es nada abstracto, es un material con el que yo formo. Muy sencillo, se producen expansiones del tiempo, se producen contracciones del tiempo, se producen segmentaciones del tiempo, se produce, entre otras cosas, una concepción de la estructura del tiempo. El lenguaje se convierte en componente de ese trabajo cuando formalizo eso que existe y lo transmito con el lenguaje, o cuando en el proceso de la acción lo formulo para mí mismo, así se convierte en material.

Para mí es importante que eso no es ninguna cosa abstracta completamente desligada de la realidad. Todo lo que para nosotros es posible en el mundo cotidiano, con lo que trabajamos

en las condiciones en las que estamos serían de índole temporal, ya sean corporales o de cualquier tipo. Estas experiencias tienen efecto en este espacio que acabo de describir, y en concreto de manera distinta a como lo hacen en el mundo cotidiano, pero tienen efecto, y las experiencias que tenemos pueden introducirse ahí.

Lo importante es que esas cosas que, digamos, se introducen ahí procedentes de la situación cotidiana, cuando se tratan ahí experimentan una transformación porque ese espacio ya es otro distinto. Pero es importante que haya lo mismo, por ejemplo, tiempo, pensamiento, química corporal. Cuando esas experiencias son devueltas al mundo cotidiano, esos cambios se notarán. Han surgido otros significados, han surgido otras formas de considerar las cosas, las circunstancias, las relaciones, que precisamente proceden del mundo cotidiano. Ese es para mí un punto importante que ahora no tiene que ver con el concepto de obra, pero que sí es importante en tanto que me gustaría evitar que eso se entienda como un mundo conceptual cerrado sin ninguna relación con el resto de la realidad. Esto es fundamentalmente lo que quería decir. Estaría encantado de que me preguntaran todas las cosas que no estén claras o que no haya sido capaz de explicar.

[Respuestas a preguntas formuladas]¹

Expresamente no he querido hablar de las cosas que yo hago, sino de una concepción, de un concepto que he adquirido al hacerlas. Quisiera transmitírselo porque con la condición de ese concepto no debería trabajar yo solo, sino también otros. Para esos otros tal vez la formalización será muy distinta. Yo lo entiendo en realidad como una especie de respuesta al concepto existente de obra.

Por experiencia, cuando no creo un punto de cristalización, todo lo que hago se diluye. Utilizo este concepto tradicional, para mí es como una especie de polo opuesto, es como un campo de proyección, como un lienzo. Otro podrá no manejar en absoluto el concepto

porque diga que lo utilizo simplemente como algo –también podríamos elegir otra palabra– allá donde formo, donde hay una forma existente. Lo utilizo claramente como algo fijo porque todo lo demás que hago, con lo que trabajo, es fluido. Ahí no hay puntos fijos.

Cuando no creo uno de esos puntos fijos es enormemente difícil explicar, incluso a mí mismo, lo que sucede auténticamente.

Yo pienso en formas, también donde actúo. Esta acción, por ejemplo cuando trabajo con tiempo, con una proporcionalidad del tiempo o una estructura temporal, tengo una concepción plástica gráfica que es más bien reposada. No quisiera decir estática, pero sí que se estructura de manera reposada cuando circunscribo un espacio y cuando, como digo yo, tomo posesión de él.

Naturalmente, en este trabajo no existe el espectador. Tal vez ayude que diga algo así. En realidad es sólo el actuante o la persona que actúa. Y si debe afectar a otros, únicamente pueden transmitir algo al respecto, decir algo si están en condiciones de formalizar algo.

En América siempre me han hablado sobre *sensitivity training*. Eso siempre me ha servido de poco. Con pintores y escultores, con dibujantes, me siento bien en ese espacio, va con ello. En otro lugar tuve problemas mucho mayores. O sea, que sé de lo que hablo, ya lo he intentado. He estado con las cosas en la calle, he estado en fábricas, lo he experimentado. Sencillamente, me ha interesado realmente, porque siempre me lo han estado diciendo, y además eso vino de fuera. Pero necesito un espacio circundante determinado. Tal vez eso sea algo parecido a la función del museo y del zócalo para el *ready-made* de Duchamp. Cuando confronto con esta cosa a gente en un entorno en el que está ocupada con algo completamente diferente, no son capaces de reconocerla, no están en absoluto en condiciones de verla. Es una observación que he hecho.

Trabajo precisamente con lo ya existente. Por ejemplo, cuando hablo de volumen me refiero a algo muy distinto, pero puedo referirme a algo que en general existe. En relación con el arte esto tiene un significado. O cuando hablo de la proporción o del tiempo. Estos conceptos, cuando hablo con psicólogos, con ellos

1. En el original: N. del. E.

no puedo hablar porque ellos se refieren realmente a algo distinto. Cuando hablamos entre nosotros tenemos muchas cosas en común, eso es el espacio. Además no está absolutamente dissociado. Por ejemplo, exhibí estas piezas en Varsovia, en la universidad, en un gran vestíbulo dentro de la universidad, durante un día entero, la gente de allí no había visto esto nunca. Había cierta información, trabajo de galería, de modo que esos pueden mostrar arte occidental. Había mucha gente, y no tenían mucho que ver con ello. Me resultó sorprendente, una situación abierta e intensiva, cómo trabajó la gente con ello. No fue en un espacio artístico, es decir, en un espacio artístico fijo. También funciona. Pero hay lugares donde no funciona. Solo quería decir eso. No digo que este espacio sea hermético. Pero para mí es importante en realidad poder trabajar simplemente desde lo conceptual con lo existente, con lo que está ahí para nosotros. Y solo ahí puedo mostrar lo que yo llamo de otra manera.

SELECCIÓN DE TEXTOS DE EXPOSICIONES

- 142 *OBJEKTE, BENUTZEN*
[OBJETOS, PARA USAR]

FRANZ ERHARD WALTHER
KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF,
1967
- 162 MATERIAL EN PROCESO

FRANZ ERHARD WALTHER
HEINER FRIEDRICH, COLONIA, 1971
- 172 *OBJEKTE, BENUTZEN*
[OBJETOS, PARA USAR]
EJERCICIOS CON LOS OBJETOS
DE Y CON FRANZ ERHARD WALTHER

PAUL WEMBER
KAISER WILHELM MUSEUM,
KREFELD, 1972
- 178 OBRAS TEMPRANAS, 1955-1963
1. *WERKSATZ* [PRIMERA SERIE
DE OBRAS], COMPUESTA DE 58
PIEZAS, 1963-1969

JEAN LEERING
VAN ABBEMUSEUM, EINDHOVEN,
1972
- 186 DIÁLOGO CON GEORG JAPPE

MUSEUM LUDWIG, 1977

INFORMATION

JEKTE BENUTZEN / Franz Erhard Walther

VERSAMMLINGS- ODER LIEGEBJKT



3mm starker Schaumstoff
in schwarzen Tuch 4x4m



VERSAMMLINGSOBJEKT - sich darauf versammeln - aus irgend einem Grunde.

PROJEKT - vielleicht ist die Wahl wichtig, zu irgend einem Zeitpunkt auf dieses Objekt zu liegen, warum? weswegen? was macht den Unterschied, z.B. auf einer normalen Decke zu liegen oder auf dem Boden? viele Leute ergeben eine Gemeinschaft oder keine Gemeinschaft - man tut etwas, was nach Bedeutung fragt gibt die Antwort/ der Fragor gibt hierbei immer die Antwort/ immer gegenüberliche Möglichkeiten des Benutzers.

PROJEKTION - eine Konstellation der Figuren (der Plöcke)



AUßERLICKSBJEKT / AUSBEREINERUNGSOBJEKT / BILDEROBJEKT / BUCH / BUCHSTABENOBJEKT / DUFBJEKT / DEKSTOCK / EINFÄHREROLLE / FEHLERBJEKT / GEHOBJEKT (OBJEKT FÜR AUSSTELLUNGEN) / ICHOBJEKT / LIEBESBJEKT / MACHTSTOCK / O B J E K T / OBJEKT FÜR MEHRERE OBJEKT FÜR HÜGEL UND BERG / OBJEKT FÜR BEZIEHUNGEN (FÜR 1969) / OBJEKT FÜR KUNST (FÜR 1970) / OBJEKT NICHT ZU DEFINIEREN (FÜR 1971) OBJEKT ZUM VERGESSEN / PROJEKTIONSPLASTIK / PARTIUR / STIFENBJEKT / VERSAMMLINGSOBJEKT / VIKER UNBEZEICHNETE OBJEKTE / VORBEREITUNGSOBJEKT / WESTE / WEGWERFBJEKT / WÄRMENBJEKT (FÜR 1966) / ZEITMESSERBJEKT (FÜR 1967) /

• Blindobjekt - darin blind gehen. wieviel Sinne hat der Mensch?

AUSBEREINERUNGSOBJEKT - der Versuch, ein Objekt zu haben, um irgend etwas auszubessern - wobei das Ausb. obj. zu definieren ist, d.h. welche Teile sind notwendig und gehören dazu. Das wird sich dem Auszubessern gegenüber jeweils bestimmen.

AUSBEREINERUNGSOBJEKT - als Vorschlag: drei Teile - ein Stück braunes Tuch, eine durchsichtige Plastikfolie 10 qm, ein Spruchband mit der Aufschrift: Nehmer Sie die Übungen nicht als Verhaltensmuster/ Diese Teile bestimmen sich durch den Mensch, das Objekt beim Gebrauch der anderen benutzbaren Objekte einsetzen zu können. Was praktische Aufgabe sein kann: ein eingetragenes Loch rücken oder - der Boden ist so beschaffen, daß bestimmte Objekte nicht darauf legen kann ohne sie zu beschädigen. z.B. durch Messer etc. Das Spruchband wird notwendig bei Übungen oder Vorführungen in oder vor Gruppen. bei Aus- stellung ein anderer Text. Das Objekt bzw seine Teile werden natürlich nur benutzt, wenn es notwendig ist.

AUßERLICKSBJEKT - entwickelt sich in ganz kurzen Zeitsmomenten / sollte vorerst keine materielle Form annehmen. In jedem Fall geht es aus aber noch wahrzunehmender kurzen Zeitsmomenten her- vor (obgleich es sich durchaus erst später erklären kann).

BLINDOBJEKT - ein sackähnliches Gebilde ca 2,20 mtr. lang und in der Weite so, daß eine Person bequem darin gehen kann. Es steht aus: innen dünner Schaumstoff außen brauner Baumwollstoff. Im Objekt von unten nach oben, rechts und links im Abstand von 10 cm einige große Druckknöpfe angebracht, damit der im Objekt gehende den Boden abtasten kann. Schaumstoff ist so dicht, daß er vor Verletzungen durch Gegenstände schützt gleich zeitig aber auch luftdurchlässig ist. Aufbewahrt - Objekt gefaltet oder zusammengerollt.

BILDEROBJEKT - besteht aus 107 Teilen: einer 1,30 mtr. x 4,50 mtr. großen durchsichtigen Plastikbahn, vier Bänder, je 2,50 mtr. lang, 102 nesselüberzogenen Schaumstoffplatten zu 20 x 20 cm, 2,5 cm. Darauf sind gegenstände drage gemäß z.B. Schirm, He- blass, Pferd, Torle, Buch, Hobel, Radarkühler, Dampf, v. Orden, Spiegel- ei, Plaster, Massentropfen, Explosion etc bis 102 farbige und schwarze Plättchen. Nicht benutzt - in Aufbewahrung - ist das Objekt folgendermaßen gepackt: die Plastikbahn der Länge nach auf die Hälfte zusammengelegt, darin die bemalten Messel-Schaumstoff- Platten in sechs Stapel zu je 17 Stück in Dreierreihen aufge- stellt, die Plastikbahn in Form einer Packverpackung darübe- packt, die vier Bänder an einem Ende zusammengeknotet-dann zu je zweien auseinandergenommen und damit das Paket vereorbührt.

BUCH - Größe (in Erinnerung) ca 33 x 26 x 16 cm (Länge Breite Höhe) - dröcke weiche Blätter auf zwei auseinanderzuziehbaren Metallstiften aufgereiht, die Buchrücken haben einen Falz und sind nach außen aufklappbar. Blätter lassen sich biegen. Buch- rücken und Blätter aus einem Stoff, darauf auf beiden Seiten Seitenblätter aus einem anderen Stoff, die Seitenblätter aus einem

ERSCHREIEN IN UNREGELMÄSSIGER FOLGE MIT UNTERSTÜTZUNG DES ASTA AN DER STAATL. KUNSTAKADEMIE DUISBURG. FÜR DIESE NUMMER VERANTWORTUNG UND ALLE RECHTE BEI FRANZ ERHARD WALTHER

BUCHSTABENOBJEKT / DUFBJEKT / DEKSTOCK / EINFÄHREROLLE / FEHLERBJEKT / GEHOBJEKT (OBJEKT FÜR AUSSTELLUNGEN) / ICHOBJEKT / LIEBESBJEKT / MACHTSTOCK / O B J E K T / OBJEKT FÜR MEHRERE OBJEKT FÜR KUNST (FÜR 1970) / OBJEKT NICHT ZU DEFINIEREN (FÜR 1971) OBJEKT ZUM VERGESSEN / PROJEKTIONSPLASTIK / PARTIUR / STIFENBJEKT / VERSAMMLINGSOBJEKT / VIKER UNBEZEICHNETE OBJEKTE / VORBEREITUNGSOBJEKT / WESTE / WEGWERFBJEKT / WÄRMENBJEKT (FÜR 1966) / ZEITMESSERBJEKT (FÜR 1967) /

• LEIHBJEKT - ein Objekt für Ausleihe und Rückgabe

BILDEROBJEKT - eine fremdmächtige Sache ohne große Anstrengung zu sehen, was mit diesen Sachen zu machen ist.

BUCH - the soft pink sounding rubberbook./wie liest man ein Buch?

ICHOBJEKT - in schwarzem Tuch Pilzwatte in Messel eingehüllt. Maße: 1,35 mtr. x 0,37 mtr. 2 cm stark. an den beiden Enden zwei Bänder von 0,70 mtr. Länge. Eingewollt hat das Objekt einen Durchmesser von ca 18 cm. Würde einige Male zwischen seine Gesomenen (angerollt) - mit den Bändern über den Schul gebunden.

LEIHBJEKT (1964) - eine zusammenfaltbare rote schaumstoffpolierte Plastikschleife zirkonumkarmig zusammenlegbar d. Form eines Tortendekes. dazu gehören vier 2 mtr. lange Leinwandbänder, eine zwei Meter lange Plastik-Schaumstoffwurde eine Plastik-Schaumstoffrolle-36 cm lang 17,5 cm, eine ein Meter lange Plastik-Schaumstoffwurde. Aufbewahrt: Schleife zusammengefaltet, Bänder darum gebunden und die drei Teile zwischen geteilter Scheibe und Bänder gesteckt. Auseinanderfalten und den ausser zur Mitte verlaufenden Reißverschluss schließen. Schließ- durchmesser 2 mtr. über Kreuz am Rand Schlaufen. Bänder hinter durchziehen.

Der Begriff Leihobjekt bildete sich damals, weil ich das Objekt gerne verliehen wollte (für Stunden oder Tage gegen Pfand u. Selbstgebuhr). Es konnte mitgenommen werden z.B. auf Ausstellungen und Reisen. In der Art, wie man Tennisplatte, Zielsocheiben usw. und Palboote etc mit sich herumträgt.

LEIHBJEKT ODER VERSAMMLUNGSOBJEKT - 5 m starker Schaumstoff in schwarzem Tuch 4 mtr. x 4 mtr. Nahte innen. (siehe oben)

OBJEKT (BIS FÜNF PERSONEN) - über die Handhabung: um das Objekt auseinanderfalten und benutzen zu können: die zehn Plättchen lösen und aus den Taschen ziehen. (Objekt ist in zirkonumkarmig zusammengelegt). Den Anfang der oben beschriebenen Schritte zur anderen Seite ziehen, dann die beiden Taschen zur gegenüberliegenden Seite ziehen usw. - das Objekt ist entfaltete. Nun die während des Zusammenlegens ins Innere der Taschen gelegte Taschen nach außen ziehen.

Die Bänder und Schlaufen sind an den beiden äußeren Taschen selber Seite befestigt - wobei es natürlich gleichgültig ist, wie sich diese auseinanderfalteten Objekt auf der sichtbar Seite oder auf der dem Boden zugewandten Seite befinden. Die Taschen zusammenlegen wieder rechte linke eine Seite gegen die andere Bänder durch die Schlaufen ziehen und festbinden. Wenn zur Aufbewahrung wenig Raum vorhanden ist, so kann man das zusammengefaltete Objekt nochmal doppelt ineinander schlagen. ein Teil nach innen, ein zweites Drittel liegt auf- drittes Drittel rauf fallen.

PROJEKTIONSPLASTIK (1963) - eine an allen Kanten abgerundete, trotzte mit elastischer Farbe weiß gestrichen - an die Wand leht: PROJEKTIONSPLASTIK

OBJEKTE, BENUTZEN / Franz Erhard Walther

[OBJETO PARA REUNIRSE
O TUMBARSE]



[Plástico celular de 5 mm de grosor en paño negro 4 x 4 m]



[Usado]

OBJETO PARA REUNIRSE – Reunirse sobre él – Por cualquier razón. Ejercicio de reunión complicado.

OBJETO PARA TUMBARSE – Quizá sea importante la elección de tumbarse sobre este objeto en un determinado momento. ¿Por qué? ¿Con qué motivo? ¿Qué diferencia hay, p. ej., entre estar tumbado sobre una manta normal o sobre un objeto para tumbarse? Muchas personas constituyen una comunidad o no constituyen comunidad. Se hace algo, quien pregunta por el significado da la respuesta / El que pregunta siempre da la respuesta / Siempre posibilidades contradictorias de uso.

(Evitar pensamientos formalistas como: constelación de figuras sobre la superficie).



[Rollo de once metros
Para todas las artes/]

Los objetos pueden prestarse porque en un momento apenas hay otras posibilidades de hacerlos accesibles. Para ello, hasta ahora no hay demasiadas posibilidades de exposición; también debe ser posible poder utilizar los objetos en un entorno cualquiera, es decir, que no exista la obligación de tener que usarlos, por ejemplo, en la galería que los expone. Hacer las cosas accesibles fuera de las galerías, etc., fracasa en primer lugar por la ausencia de financiación (para alquiler, publicación). También cuestión de tiempo. De manera que el concepto “objeto de préstamo” significa: los objetos pueden prestarse para ser usados allí donde están, contra el pago de alquiler y prenda (excepto los de propiedad privada). F. E. Walther ruega grabaciones sobre actividades, acontecimientos, proyectos, cualquier tipo de creación al trabajar con los objetos.



[2. Objeto sin designar]

[véase dos páginas más adelante]



[OBJETOS EXPUESTOS PARA DEBATE]

[Exposición Galerie Aachen / Aquisgrán / Sept. 66]

OBJETO INSTANTÁNEO / OBJETO REPARADOR / OBJETO DE IMÁGENES / LIBRO / OBJETO DE LETRAS / OBJETO OLOSOSO / PIEZA CONMEMORATIVA / ROLLO DE ONCE METROS / OBJETO FALLIDO / OBJETO PARA PISAR (OBJETO PARA EXPOSICIONES) / OBJETO-YO / OBJETO PARA TUMBARSE / PIEZA NOCTURNA / O B J E T O / OBJETO PARA VARIOS / OBJETO PARA COLINAS Y MONTAÑAS / OBJETO PARA RELACIONES (para 1969) / OBJETO PARA ARTE (para 1970) / OBJETO INDEFINIBLE (para 1971) / OBJETO PARA OLVIDAR / ESCULTURA DE PROYECCIÓN / PARTITURA / OBJETO DE FRENTE / OBJETO PARA REUNIRSE / CUATRO OBJETOS SIN DESIGNAR / CORTINA / OBJETO PREPARATORIO / CHALECO / OBJETO DE TIRAR / OBJETO CALIENTE (para 1968) / OBJETO CRONÓMETRO (para 1967) →1962 a 1966

* Objeto ciego – andar a ciegas dentro del mismo. ¿Cuánto sentido tiene el hombre?

* OBJETO DE PRÉSTAMO – Un objeto para excursiones y viajes

OBJETO REPARADOR – Intento de tener un objeto para reparar algo. Hay que definir el objeto reparador, es decir, qué partes son necesarias y pertenecen al mismo. Se precisará en cada caso el que realice la reparación.

OBJETO DE IMÁGENES – Una cosa amable para ver sin gran esfuerzo qué hay que hacer con estas cosas.

LIBRO – *the soft pink sounding rubberbook.* / ¿Cómo se lee?

OBJETO REPARADOR – Como propuesta: tres piezas; un trozo de paño marrón, una lámina de plástico transparente de 10 m², una pancarta con la inscripción “No tome los ejercicios como patrón de conducta”. Estas piezas se definen por el deseo de poder emplear el objeto al usar los demás objetos utilizables. Lo que puede ser una tarea práctica: pegar un agujero desgarrado, o – el fondo está hecho de manera que no se puedan poner encima determinados objetos sin dañarlos, p. ej., por humedad, etc. La pancarta se hace necesaria en los ejercicios o para exhibirla dentro o delante de grupos. En exposición, otro texto. Naturalmente el objeto o sus piezas sólo se utilizan cuando es necesario.

OBJETO INSTANTÁNEO – Se desarrolla en instantes muy breves. No debería adoptar previamente ninguna forma material. En cualquier caso, procede de instantes breves que aún deben percibirse (aun cuando no se podrá explicar completamente hasta más tarde).

OBJETO CIEGO – Una forma a modo de saco de aprox. 2,20 m de largo y con una anchura tal que dentro pueda meterse cómodamente una persona. Consta de interior, plástico celular fino; exterior, tela de algodón marrón. En el objeto, de abajo arriba y de derecha a izquierda hay cosidos algunos corchetes grandes que guardan 10 cm de distancia, para que el que camina dentro del

objeto pueda determinar la distancia del paño al suelo (debería terminar lo más pegado posible al suelo). El plástico celular es de un grosor tal que protege de lesiones si se choca, pero al mismo tiempo es transpirable. Guardado – objeto doblado o enrollado.

OBJETO DE IMÁGENES – Consta de 107 piezas: una banda de plástico transparente de 1,30 x 4,50 m; cuatro cintas, cada una de 2,50 m de longitud; 102 placas de plástico celular de 20 x 20 x 2,5 cm revestidas de cretona de algodón. Sobre ellas hay pintados objetos, cosas: p. ej., paraguas, dentadura, caballo, tarta, libro, cepillo de carpintero, pantalla de radar, vapor, TV, condecoración, huevo estrellado, esparadrapo, gotas de agua, explosión, etc., hasta 102 (en color y en blanco y negro). Sin usar (guardado), el objeto está embalado de la siguiente manera: la banda de plástico doblada por la mitad a lo largo. Dentro las placas de plástico celular revestidas con cretona de algodón pintadas colocadas en 6 pilas de 17 unidades cada una en filas de 3. La banda de plástico las envuelve formando un paquete. Las cuatro cintas atadas en un extremo, después se toman de dos en dos y se ata el paquete.

LIBRO – Tamaño (de memoria) aprox. 33 x 26 x 16 cm (longitud, anchura, altura). Hojas gruesas blandas engarzadas en dos pasadores metálicos desatornillables. Los lomos tienen un pliegue y pueden desplegarse hacia fuera, las hojas pueden doblarse. Lomo y hojas fuera – dentro cartón, sobre el mismo, pegado en ambas caras plástico celular de 5 mm de grosor, introducido en funda de cretona de algodón y pegado. Este paquete imprimado con aglutinante elástico y pintado con pintura rosa. Con temperaturas altas las páginas se adhieren entre sí sin pegarse. Al hojearlo se genera un ruido notable.

OBJETO DE LETRAS – véase pág. sig. / Letras según su frecuencia de aparición en el idioma, todos los números, dos iconos meteorológicos, un rectángulo verde. Una red del tamaño de la banda de plástico.

PIEZA CONMEMORATIVA – En una pequeña cuba de hojalata, en conserva algunas de mis

obras hasta 1961 (imitando las conservas): pegatinas, paquetes de papel, clectsografías,¹ objetos tridimensionales de papel, cera y tela. El arte enlatado en la cuba de hojalata. Un esfuerzo mental – es lo que es. /una pieza conmemorativa/

OBJETO OLOROSO (1962/63) – Un colchón viejo que tenía un agujero en el frontal. Después de tomar las medidas se cosió una funda de cretona de algodón que encajaba con exactitud. La funda se impregnó con masilla adhesiva elástica, se enfundó el colchón y se pegó. A través de la tela tensionada puede verse la concavidad del agujero del colchón. Se tapa pegando pequeños cuadrados de tela. Todo el colchón se pinta de rosa. Con una punta de acero se atraviesa la funda por el agujero del colchón y sobre el agujero se pinta una flecha que apunta al agujero. Al presionar el colchón con las manos, por el agujero sale un efluvio a podrido del relleno enmohecido del colchón. Con olor, una pieza de arte. El objeto precede inmediatamente a los objetos usables.

ROLLO DE ONCE METROS (PARA TODAS LAS ARTES) – Tiene estas medidas: 11 x 0,55 m x 1,5 cm de grosor. Enrollado, Ø 0,42 m. En ambos extremos dos cintas de tela, cada una de 1,60 m de largo. Material: plástico celular en cretona de algodón en tela plástica blanca. Cintas de lona. Costuras interiores. Cintas cosidas en interior. El rollo de once metros se guarda enrollado, y las cintas del exterior mantienen apretado el rollo. El aire atrapado en el interior de la banda al enrollarla escapa al cabo de un tiempo. Entonces, apretar las cintas de sujeción.

OBJETO FALLIDO – ¡Dificultad de construcción! Fallo.

OBJETO PARA METER HACIA DENTRO – Desarrollada una forma que corresponde a un cuerpo que está dentro lateralmente, es decir, el objeto no debe tener ningún espacio inútil. Provisto de dos lengüetas que pueden sujetarse

1. En el original "Fallbilder", de significado desconocido para la mayoría de germanoparlantes. Se ha considerado errata y que debiera poner "Faltbilder", como en otras partes del texto, en cuyo caso se ha traducido por "clectsografías".

sin esfuerzo entre las piernas. Medidas básicas del objeto: 1 x 2 m. Reveló ser una forma apropiada una figura similar a una vaina. Objeto n° 1: forma cortada de dos planchas de plástico celular. Como cara exterior se utiliza una tela plástica muy brillante de color intenso que penetra aprox. 20 cm en el espacio oculto. El espacio oculto propiamente está recubierto con tela, porque sobre el plástico la transpiración es demasiado grande (tela de igual color que la cara exterior). En el centro de la abertura (arriba y abajo) provisto con sendas lengüetas que después del plegado se meten en el interior. La forma de las lengüetas se obtuvo después de efectuar pruebas para encontrar la mejor posibilidad de sujeción (no debía ser necesaria una sujeción tensa ni trabajosa). Objeto n° 2: igual forma que el n° 1, pero como funda se empleó lona de automóvil verde gruesa. La posibilidad de poder elegir entre un objeto que apenas puede dañarse y otro que debe tratarse con cuidado. La forma del objeto (espacio oculto, lengüeta, grosor) no es resultado de determinadas cuestiones estéticas sobre la forma, sino con qué pragmatismo puedo hacer la forma del objeto con el material dado. La elección de la tela plástica de color intenso del n° 1 fue una decisión intuitiva. La lona verde de automóvil del n° 2 se presentó como un retal barato en la liquidación de un almacén de telas.

OBJETO PARA COLINAS Y MONTAÑAS – Para echarse a rodar envuelto en él. Colocarse más o menos en el centro del objeto, pasar el asa desde fuera por una de las cuatro ranuras, eligiendo la adecuada dependiendo del perímetro corporal y de si se desea que el rollo quede ajustado o flojo. El asa de cuero sirve para sujetar el rollo y al mismo tiempo para mantener la postura del que rueda dentro. Rodar solo de canto, pues de lo contrario al rodar se genera demasiada resistencia. Al rodar, debido a la pérdida de orientación puede no controlarse hacia dónde se está rodando. ¡Atención!

OBJETO-YO – Cosido en tela negra, fieltro de napa en cretona de algodón. Medidas: 1,35 x 0,37 m, 2 cm de grosor. En cada extremo dos cintas de 0,78 m de longitud. Enrollado, el objeto tiene un diámetro de aprox. 18 cm. Se tomó

varias veces entre las piernas (desenrollado), atado con las cintas por encima de los hombros.

OBJETO DE PRÉSTAMO (1964) – Un disco de plástico plegable acolchado con plástico celular rojo, plegable en forma de acordeón con forma de un trozo de tarta. Incluye cuatro cintas de lino de 2 m de longitud, un chorizo de plástico y plástico celular de 2 m de longitud, un rollo de plástico y plástico celular de 36 cm de largo y Ø 17,5 cm, un chorizo grueso de plástico y plástico celular. Guardado: disco plegado, cintas atadas alrededor y las tres piezas metidas entre el disco plegado y las cintas. Desplegar y cerrar la cremallera que discurre desde el exterior hasta el centro. Diámetro de disco 2 m en cruz, en el borde lazos.

El concepto de objeto de préstamo surgió porque me habría gustado prestar el objeto (por horas o por días, contra prenda y alquiler). Podía llevarse, p. ej., a excursiones y viajes, igual que se carga con equipos de tenis, dianas y arcos, botes plegables, etc.

OBJETO PARA TUMBARSE O REUNIRSE – Plástico celular de 5 mm de grosor en tela negra, 4 x 4 m. Costuras interiores (véase esta pág.).

OBJETO (HASTA CINCO PERSONAS) – Sobre el manejo: para poder desplegar y usar el objeto. Soltar las diez cintas y tirar de las lengüetas. (El objeto está plegado en acordeón). Tirar hacia el otro lado del extremo de la bolsa situada arriba, después tirar hacia el lado contrario las dos bolsas, etc. El objeto está desplegado. Después estirar hacia fuera las lengüetas que estaban en el interior de las bolsas cuando el objeto estaba plegado.

Las cintas y lazos están fijados en las dos bolsas exteriores del mismo lado; naturalmente es indiferente que con el objeto desplegado se encuentren en la cara visible o en la cara orientada hacia el suelo. Al plegarlo, otra vez a derecha e izquierda una cara contra la otra. Pasar las cintas por los lazos y atar fuerte. Si hay poco espacio para guardarlo, el objeto doblado puede doblarse dos veces sobre sí mismo. Un tercio hacia dentro, el segundo tercio encima, doblar por encima el tercer tercio.

PLÁSTICO DE PROYECCIÓN (1963) – Colchón con todos los bordes redondeados pintado de blanco con pintura elástica – apoyado contra la pared: PLÁSTICO DE PROYECCIÓN.

OBJETO FRONTAL (OBJETO DE BUENAS NOCHES) – Cinco pequeños cojines de terciopelo colgados seguidos uno después de otro, colgados de modo que todo el objeto pueda alcanzarse con la frente. (1963)

CORTINA – Parte de una colcha guateada antigua revestida de cretona de algodón. Arriba un lazo de toda la anchura de la cortina para poder introducir a lo largo un bastón. Colgar de ambos extremos que sobresalen del bastón. Colocar en puertas.

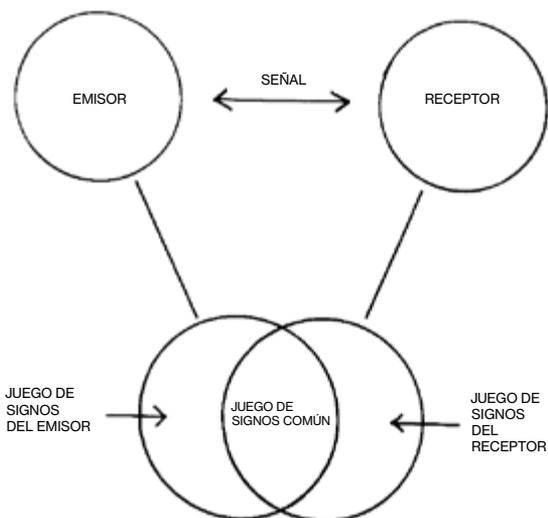
OBJETO PREPARATORIO – Un saco de fondo ovalado cosido con lona de automóvil de color claro, aprox. 1,80 m de longitud, Ø aprox. 0,70 m. Además del saco, una cosa con diámetro de igual tamaño. Forma del fondo, también ovalada. Altura aprox. 0,50 m. En un lado (fondo y pared) cosido a plástico celular (visible), plástico celular recubre aprox. 20 cm desde el borde de la tela de lona. No se pueden decir las posibilidades prácticas de uso.

Excepto uno, todos los anteriores intentos fracasados.

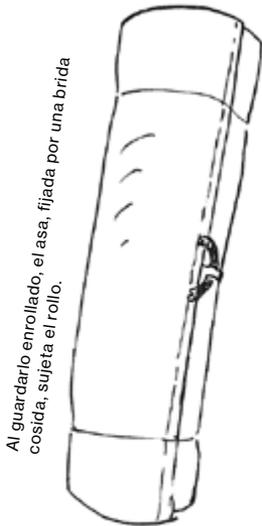
OBJETO DE TIRAR – En un cartón, pequeña clecsografía, formada mayoritariamente por páginas de revistas en color dobladas. Primero doblar por la mitad, con la página que debería estar visible en la portada hacia dentro, después llevar los dos extremos del dobléz en diagonal hasta el centro y aplastar el borde. Como las páginas de revista son rectangulares, debajo del pliegue actual sobresalen dos márgenes. Doblar uno hacia atrás, el otro hacia delante. Luego doblar las cuatro esquinas que sobresalen en los extremos. Después separar la abertura plegada y hacer coincidir los dos extremos contrapuestos. Luego doblar completamente uno de los extremos hasta que vuelvan a estar esquina contra esquina. En medio aplicar un poco de pegamento y apretar. U otra forma de doblado: doblar la página de revista de manera que se forme un cuadrado.

Doblar hacia dentro los dos que quedan encima del borde doblado, con los cuatro extremos exactamente hasta el centro (naturalmente, en el centro hay que aplicar cola). Después volver a doblar los cuatro extremos por encima de los bordes hacia un lado hasta el centro o doblar hasta el centro los extremos en ambos lados y fijar con pegamento.

El cartón con las clecsografías va con cualquier libro de arte contemporáneo con el mayor número posible de ilustraciones. Abrir una página cualquiera y extender al lado una cantidad cualquiera de clecsografías. ¿Tirar qué?

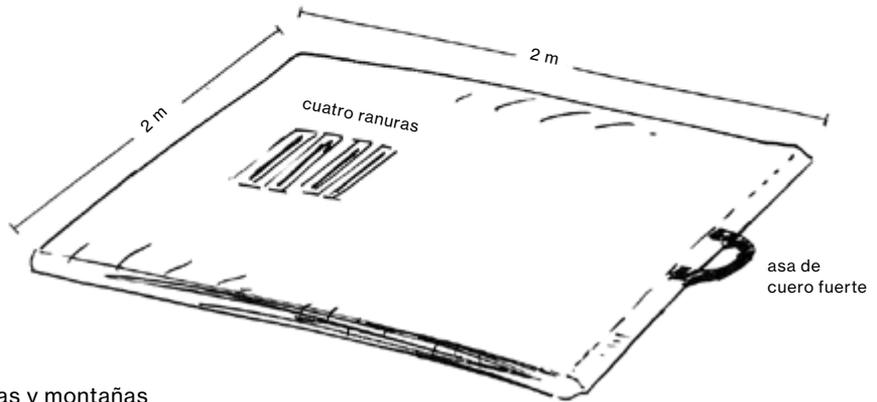


OBJETO I PARA COLINAS
 OBJETO PARA COLINAS Y MONTAÑAS - Para rodar colina y montaña abajo.
 Como prueba, practicar sobre superficie plana con el impulso propio.

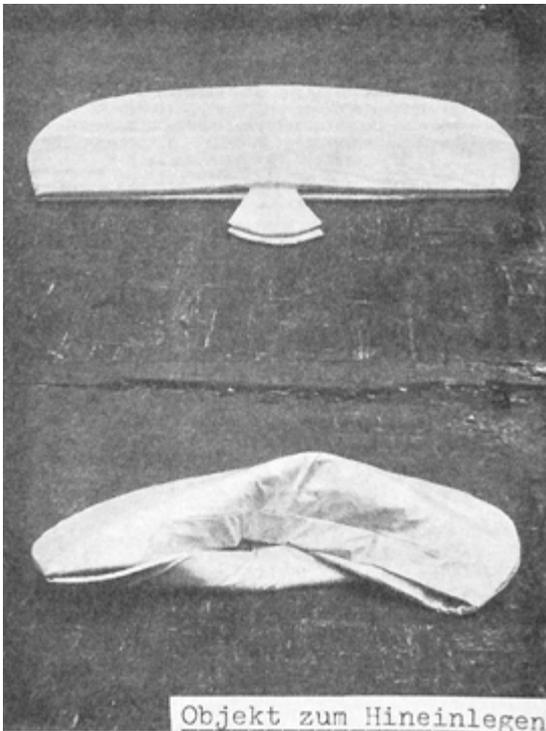


Al guardarlo enrollado, el asa, fijada por una brida cosida, sujeta el rollo.

Material: plástico celular de 4 cm de grosor (densidad aparente grande).
 Funda de lona de automóvil verde gruesa.



Rollo/objeto para colinas y montañas



PIEZA CONMEMORATIVA – Pensar el arte en vez de ver el arte / mis obras tempranas en conserva.

Naturalmente hay cosas que no es imprescindible ver. ¿Porque son malas? ¿O no decir nada? En cualquier caso no es interesante. Cuándo fallan estas concepciones.

- OBJETO FALLIDO
1. Falta. No existe materialmente
 2. Pero con fallos
 3. El intento de obtenerlo
 4. Fallo en el objeto que FALTA
 5. Fallo en el objeto que falta
 6. Pueden cometerse errores u omitirse
 7. ¿Puede verse el fallo en el objeto faltante?

OBJETO PARA OLVIDAR – Paño de 12 m de largo cosido en el lado alargado, de modo que se genera una manga. Diámetro aproximado para permitir que una persona se arrastre por su interior. Digno de olvidar. ¿Digno de olvidar?

OBJETO PARA METER HACIA DENTRO - Meter dentro. Meter dentro. ¿El requisito fundamental es no querer nada?

OBJETO-YO – El que se fija el objeto al cuerpo dice “YO”. U otras formas de afirmación. Objeto-TÚ.

OBJETO OLOROSO – Un objeto especial para la nariz.

OBJETO PARA TOMAR – Por el momento sin definición.

OBJETO PARA USAR ANTES DEL SUEÑO – Frotar la frente.

ESCULTURA DE PROYECCIÓN – Cada cual proyecta lo que quiere.

OBJETO DE TIRAR – Cuestionamiento de la producción y reproducción de obras del arte. O cómo tener más posibilidades con un método sencillo, ¡en todos los sentidos! La producción es mayor, la variabilidad es mayor, una economía incomparablemente forzosa. Más tiempo para hacer otras cosas.

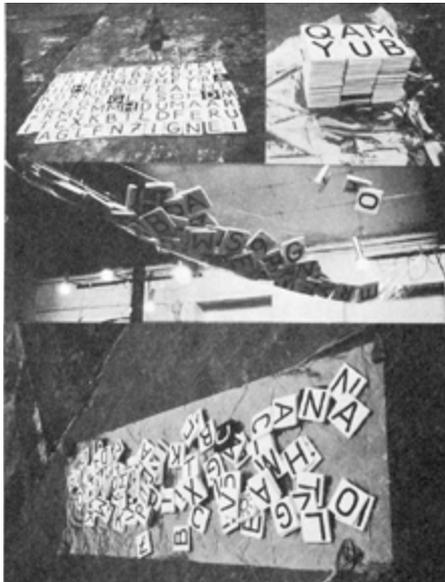
El artista

El artista es un esclavo, lo que hay que abolir. El duelo entre artista y objeto de tirar termina siempre como mínimo 1 a 0 para este último.

CORTINA – Todo el que pasa por la puerta encortinada lo utiliza. ¿Es un OBJETO SIN IMPORTANCIA? Sin importancia. ¿Qué es importante?

OBJETO PREPARATORIO – Preparación para cualquier cosa, en lo que el objeto preparatorio no puede aportar ninguna ayuda. ¿Una oferta inútil? (¿Qué es lo que sostiene la preparación para la barbarie?)

Preparación



OBJETO DE LETRAS – (Igual forma que el objeto de imágenes, pero letras en vez de imágenes). Un objeto triste para bibliotecas.

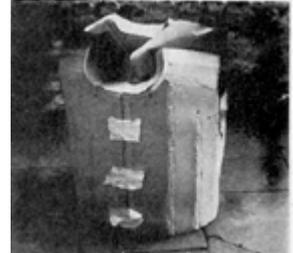
CHALECO - Vestir chaleco → Con el chaleco se pueden hacer muchas cosas.



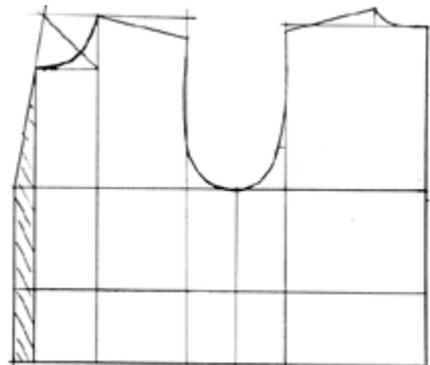
Plástico celular de 7 cm de grosor cortado en forma similar a un chaleco. Se le han tomado las medidas exactas con patrón de papel y después se ha cortado a medida la funda con tela roja de color intenso. Unido de tal manera que todas las costuras son interiores. En una ranura longitudinal que se ha dejado abierta en el interior de la espalda de la funda se ha embutido el molde de plástico celular apretado. A continuación ranura conglutinada.



Molde de plástico celular del chaleco. Dentro y en el orificio del brazo plantillas de papel para las medidas de la funda.



Patrón para construir el CHALECO



Partitura

[NO APRETAR - DO NOT PRESS]

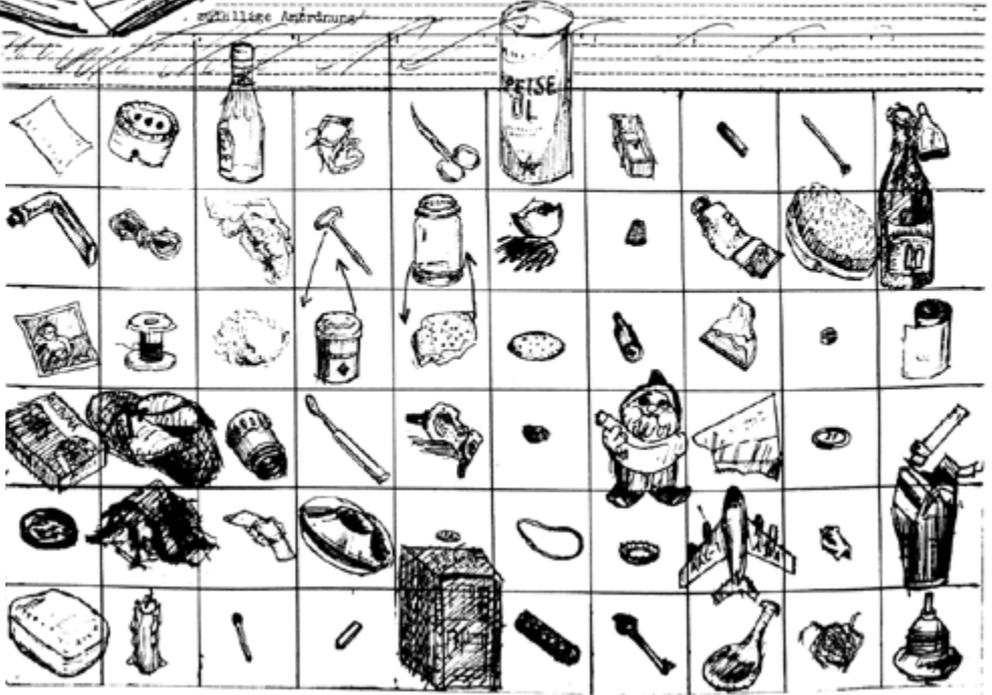
Partitura n° 1. Ocuparse de, interpretación de objetos. No dependiendo de lo que son, sino de su correspondiente intensidad, en cualquier momento. ¿Cuándo y cómo le llega al o a la intérprete una determinada intensidad de las cosas? O sea, uno no se imagina una cosa, sino que espera a encontrarla, y esperar no significa esperarla. La interpretación puede desarrollarse en la vida cotidiana normal y durar días, semanas, meses (o también años). Los objetos pueden recorrerse por orden o también a medida que nos los topamos. No pueden forzarse las situaciones, no pueden provocarse voluntariamente. Las experiencias que están de alguna forma relacionadas con las cosas pueden experimentar a su vez una interpretación.



[disposición aleatoria]

Tela gris 66 x 100 cm en una cara forrada con tela plástica blanca. Sobre ella 60 cuadrados iguales de 10 x 10 cm, arriba dejar libre una franja de 6 cm de ancho. (En caso necesario, arriba a la izquierda fijar la palabra "Partitura"). Para cada casilla hay un objeto.

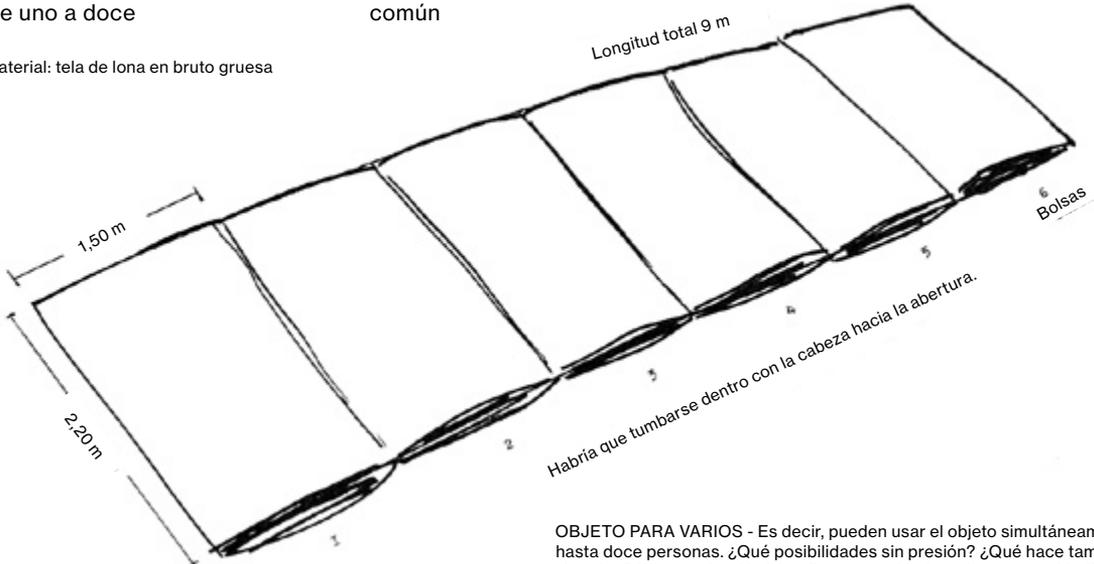
Forma de guardarlo: los objetos se agrupan en el centro del paño, después se cierra sobre ellos el paño como se envuelve un paquete. En el dorso del paño hay un botón con un cordel. Atar con el cordel. Arrollar el extremo del cordel en torno al botón.



Objeto para varios

De uno a doce común

Material: tela de lona en bruto gruesa



Sin uso - el objeto enrollado

OBJETO PARA VARIOS - Es decir, pueden usar el objeto simultáneamente hasta doce personas. ¿Qué posibilidades sin presión? ¿Qué hace también el vecino? Uno y varios. Varios. ¿Qué comunidad produce comunidad? Sin uso - el objeto enrollado



Usado

CUATRO OBJETOS SIN DESIGNAR – El Objeto sin designar n° 1 consta de cronómetro, paño grueso de 1 m² de superficie, cordón de 100 m de longitud, un vaso de arroz, un vaso de colorante en polvo amarillo.

Objeto sin designar n° 2: en una bolsa, radio-transistor, paquete de guata, un guante grande (inapropiado para el uso práctico), una naranja.

Objeto sin designar n° 3: en una caja de plástico transparente colorante en polvo azul. Sobre la tapa hay: y un pato y nubes que pasan veloces.

Objeto sin designar n° 4 consta de una bandera, un pulverizador (frasco de perfume), un trozo de tubo de plástico transparente.

La condición con todos estos objetos es utilizar todas las piezas en correlación.

Del catálogo de la Galerie Aachen sobre el objeto sin designar n° 1: primero hay que acordar si el objeto se va a utilizar solo, de dos en dos

o entre varios. De modo que habría que determinar –se define un plan de plazos determinado– plan sobre cualidades y cantidades, definiendo la asignación. Démonos un tiempo definido con acciones definidas (con todos los momentos que se presentan obligatoriamente que no pasan desapercibidos). O no definimos momentos ni acciones determinados, sino que acordamos solo una unidad de tiempo (o unidades), solo con la determinación de acciones, actividades muy rápidas, de modo que no es posible la reflexión (utilizar cronómetro). Sorprenden los momentos que no se llenan. Pero no creer que esta incapacidad es banal, sino considerarla equivalente a la ingeniosidad. (En las situaciones de la vida normal, por desgracia se cree en un continuo). En un punto también se acuerda de qué piezas del objeto se encarga cada uno. (También aquí son momentos interesantes de elegir). Si alguien usa a solas el objeto, también existe la condición de trabajar con todas las piezas del objeto, es decir, no ocuparse solo de partes del objeto.

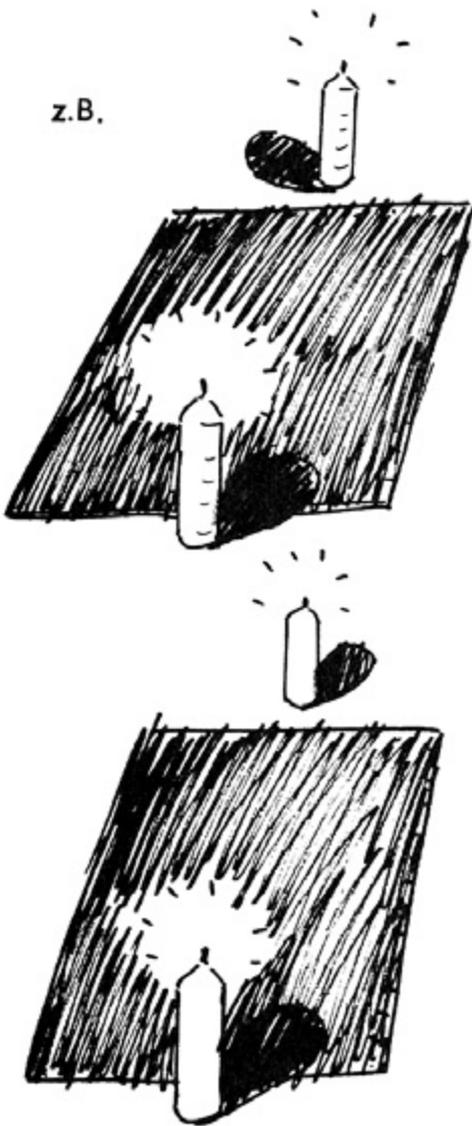
Dejo gustosamente a cada cual que añada sus propias ideas y posibilidades.

Objeto sin designar n° 2: ¿qué se hace con estas cosas?

Objeto sin designar n° 3: seguro que no resulta imposible trabajar con él. ¿Tal vez solo haya que esperar? O tratar de enterarse de algo sobre el tiempo atmosférico y los patos. El colorante en polvo está ahí. Trabajar con estas tres cosas.

Objeto sin designar n° 4: ¿cómo se puede hacer algo con esto?

z.B.



Objeto de pisar
Objeto para exposiciones /
Una función que sirve /



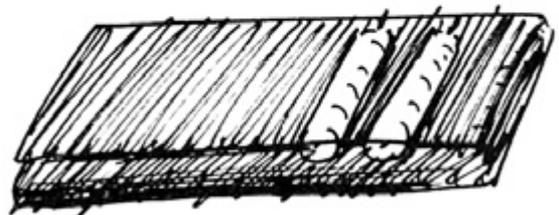
[No pisar menos de 10 minutos]

OBJETO DE PISAR (OBJETO PARA EXPOSICIONES) – Sin momentos ópticos singulares. Sin calzado no andar sobre el objeto menos de 10 minutos. Del catálogo de Galerie Aachen: esferas de madera ensartadas en cordones a distancia regular entre dos placas de plástico celular, arriba de 4 cm de grosor, debajo de 2 cm de grosor, dentro de una especie de bolsa de tela. Otro lado trasversal introducido en la bolsa, cerrado con cremallera. En los bordes, perimetralmente ojales con reborde metálico, atados a ellos los cordones de ensartar. En el borde superior de la cara, una solapa continua cosida extendida sobre la atadura. En el suelo cerrado perimetralmente con cremallera. Objeto de pisar.

PIEZA DE NOCHE – ¿Tiene realmente algo que ver con la noche? Para mí este objeto tiene un alto grado de dificultad. Aunque a veces se presentan posibilidades sencillísimas: en la Galerie Friedrich de Múnich se exponía la tela negra; junto a cada uno de sus extremos (en los lados estrechos) estaba de pie una vela encendida. Cuando había una ligera corriente la sombra de las velas danzaba, rozando permanentemente la tela negra.

Tela negra
(80 x 100 cm)

Vela Vela

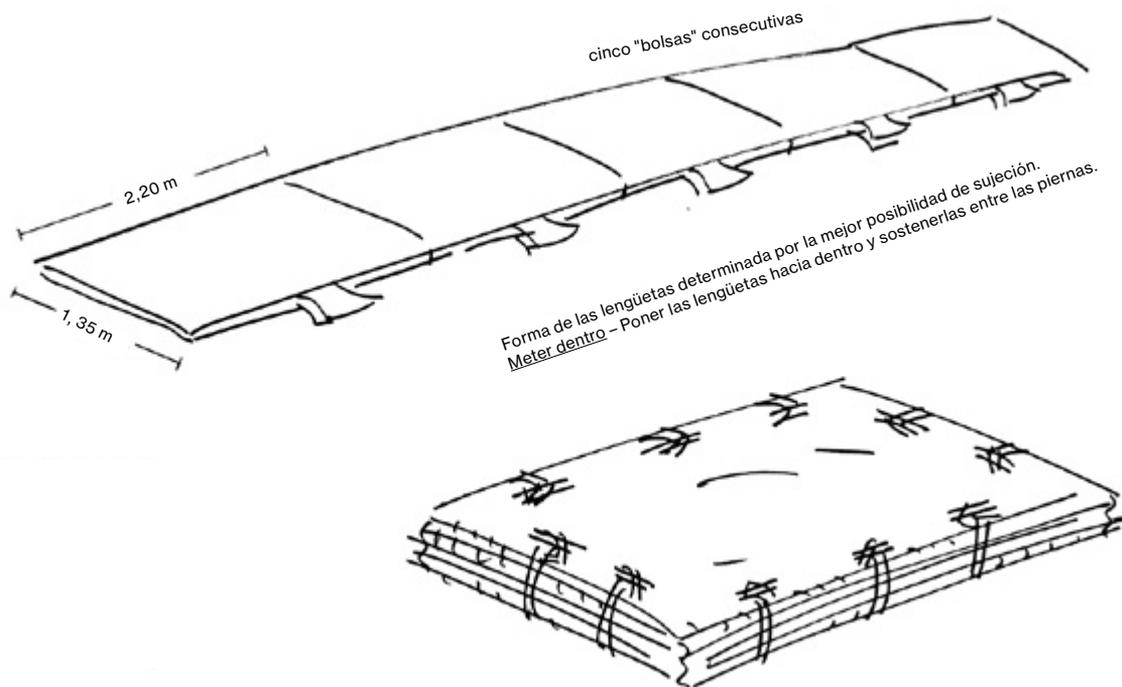


OBJETO – Cada año un encargo distinto para trabajar con ello. Lo que no es obligatorio cumplir. Cada año un objeto nuevo.

Objeto hasta cinco personas

Qué es posible

Material: plástico celular fino en lona de automóvil verde.



für die nächsten fünf Jahre

[para los cinco próximos años]

Sujetado por diez cintas medidas en bridas (para transporte, etc.). Fácil de guardar. Las cintas y bridas están colocadas respectivamente en un lado de las bolsas exteriores del objeto.

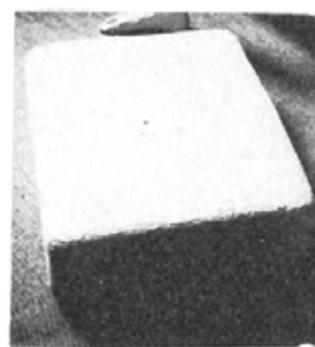
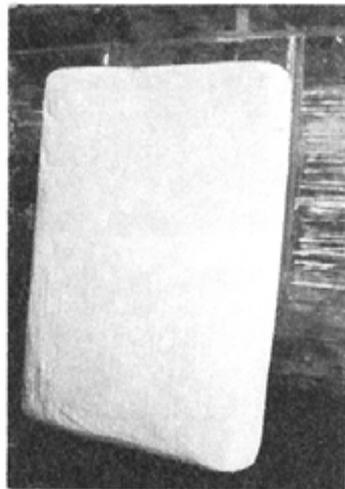
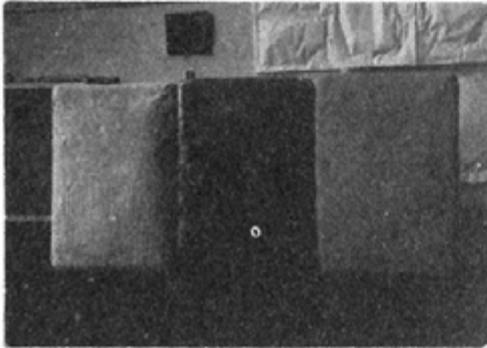
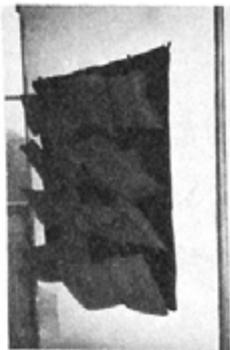
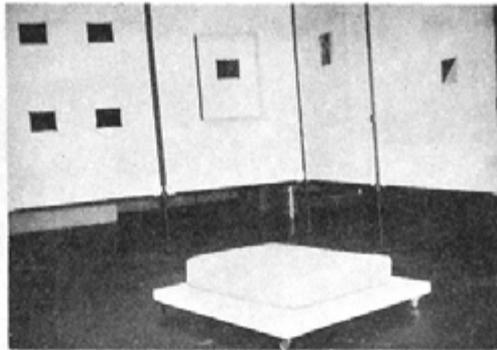
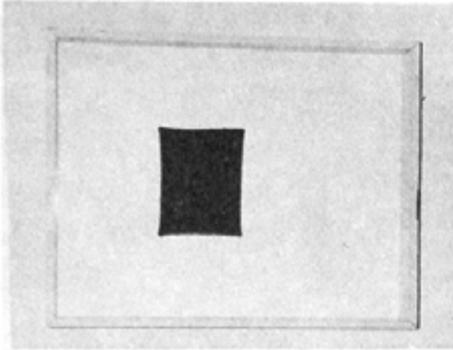
OBJETO PARA RELACIONES (para 1969) – Relaciones. Respecto a apariencias mediante relaciones / por el trabajo con el objeto / el gran número de posibilidades de referencia a lo que se encuentra o lo que falta.

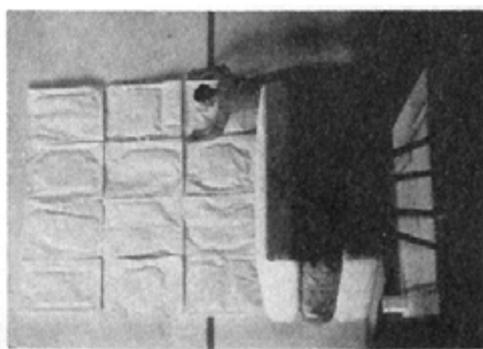
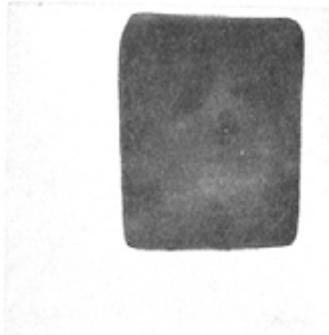
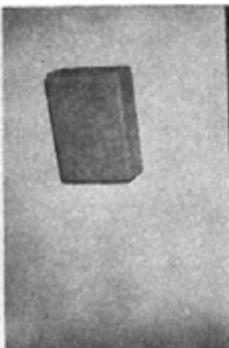
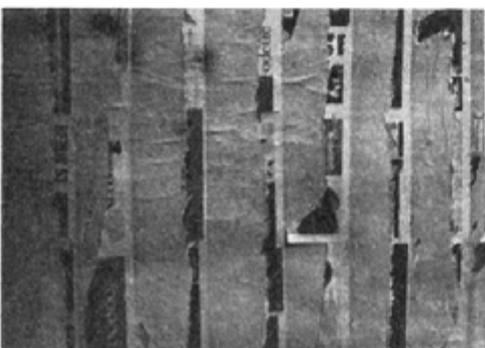
OBJETO PARA ARTE (para 1970) – Usar para inventar en el año diferentes tipos de arte. /una especial definición del arte/ El esfuerzo no es ni mucho menos superfluo - Se hicieron pruebas (lista de Franz Erhard Walther)

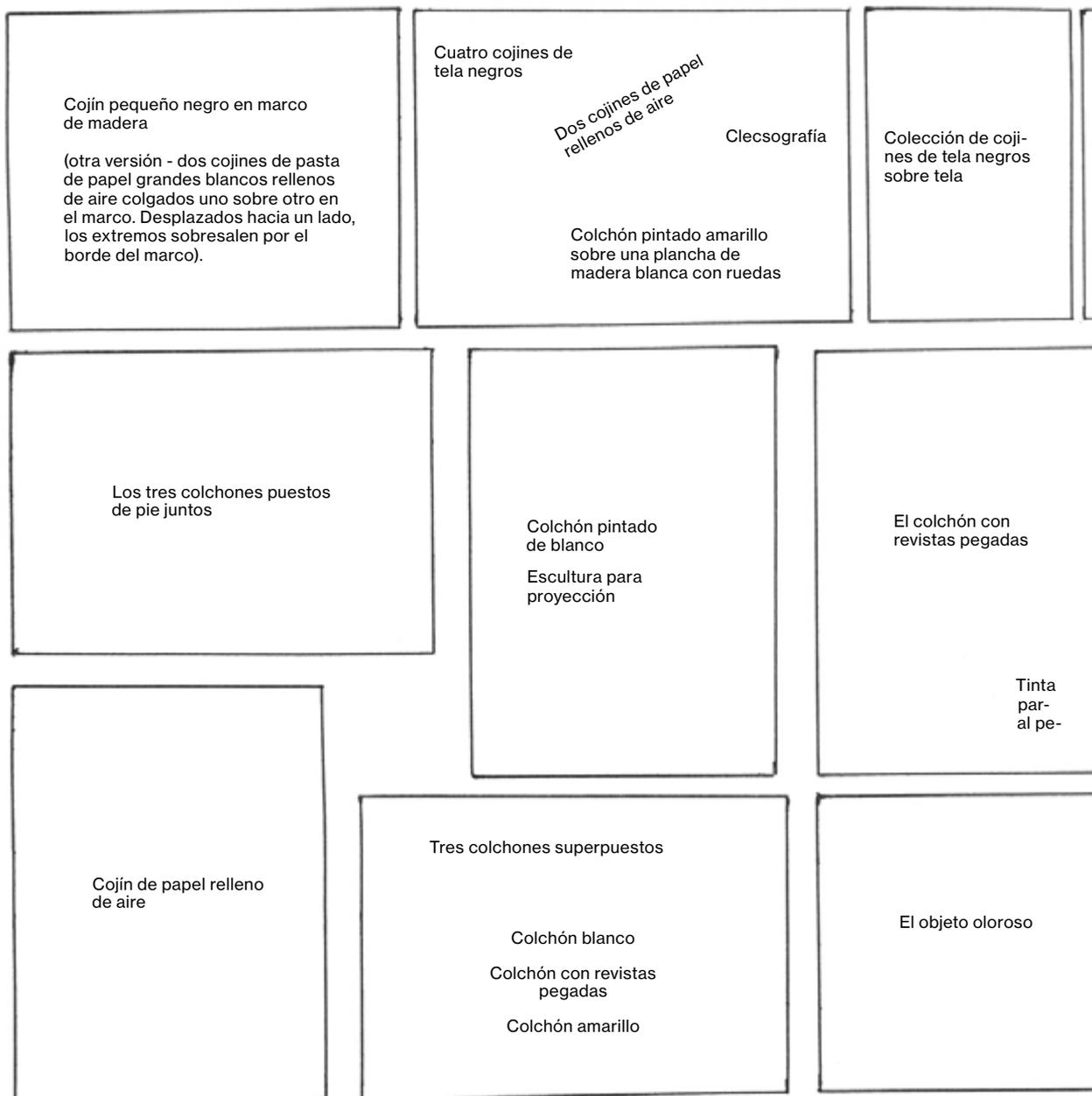
OBJETO SIN DEFINIR (para 1971)

OBJETO CALIENTE (para 1968) – Temperaturas o similar, en cualquier caso hacia el calor.

OBJETO CRONÓMETRO (para 1967) –Propuesta para este año.







Páginas de revista sobre embalaje de tela-papel con el borde superior pegado - tapaban el embalaje.

Se arrancaron.

Taller / Academia de Arte de Düsseldorf

Caja de cartón pintada amarilla

El colchón con revistas pegadas

de impresión
cialmente borrada
garlas

16 paquetitos de papel rellenos de aire hechos con páginas de revistas

Otra versión: un bastidor de varillas de hierro finas. Dentro entremezclados siete cojines de papel gruesos rellenos de aire / páginas de revistas / Se pueden sacar.

Cojín marrón grueso

Silla con cojín de papel grande relleno de aire

Embalajes de papel rellenos de aire

Colchones

Taller / Academia de Arte de Düsseldorf

Las cosas podían acarreararse, dejarse caer, desmontarse, presionarse, hincharse, servir de asiento, destrozarse, apilarse, arrojarse, colgarse, tumbarse, ponerse de pie, acariciarse, servir de lecho

1962-1963

z.B. demnächst Objekt für Vergleich / Tauschobjekt / Austauschobjekt
Sinnobjekt / exaktes Winkelobjekt / 5. unbez. Objekt / Essobjekt
Zwischendurchobjekt / Objekt Bestimmungen / Objekt Weiler
Kontinentenobjekt / Objekt f. Stichtag / Objekt f. Brückricht
Massenobjekt / Objekt f. Wechsel / Nehmeobjekt / Tanzobjekt
Objekt f. Licht / Fallstück / Objekt f. Gewichte / Wetterobjekt
Lärmobjekt / Objekt f. Gemeinschaften / Objekt f. d. Tageszeiten
Objekt um Buntbarkeit zu verstehen / Objekt Unvorhergesehen o.o.

[ej. de lo que sigue]

Objeto para compensar / Objeto de canje /
Objeto de intercambio

Objeto buzón / Objeto de señales exacto /
objeto sin designar n° 5 / Objeto de comer

Objeto de entretiempo / Definiciones de
objetos / Objeto Seguir andando

Objeto continente / Objeto para el retrete /
Objeto de deferencia

Objeto de masas / Objeto de cambio /
Objeto para coger / Objeto de baile

Objeto para luz [ilegible] / Pieza trampa /
Objeto para pesas / Objeto meteorológico

Objeto ruidoso / Objeto para comunidades /
Objeto para las horas del día

Objeto para entender la brutalidad /
Objeto imprevisto

[u otros]

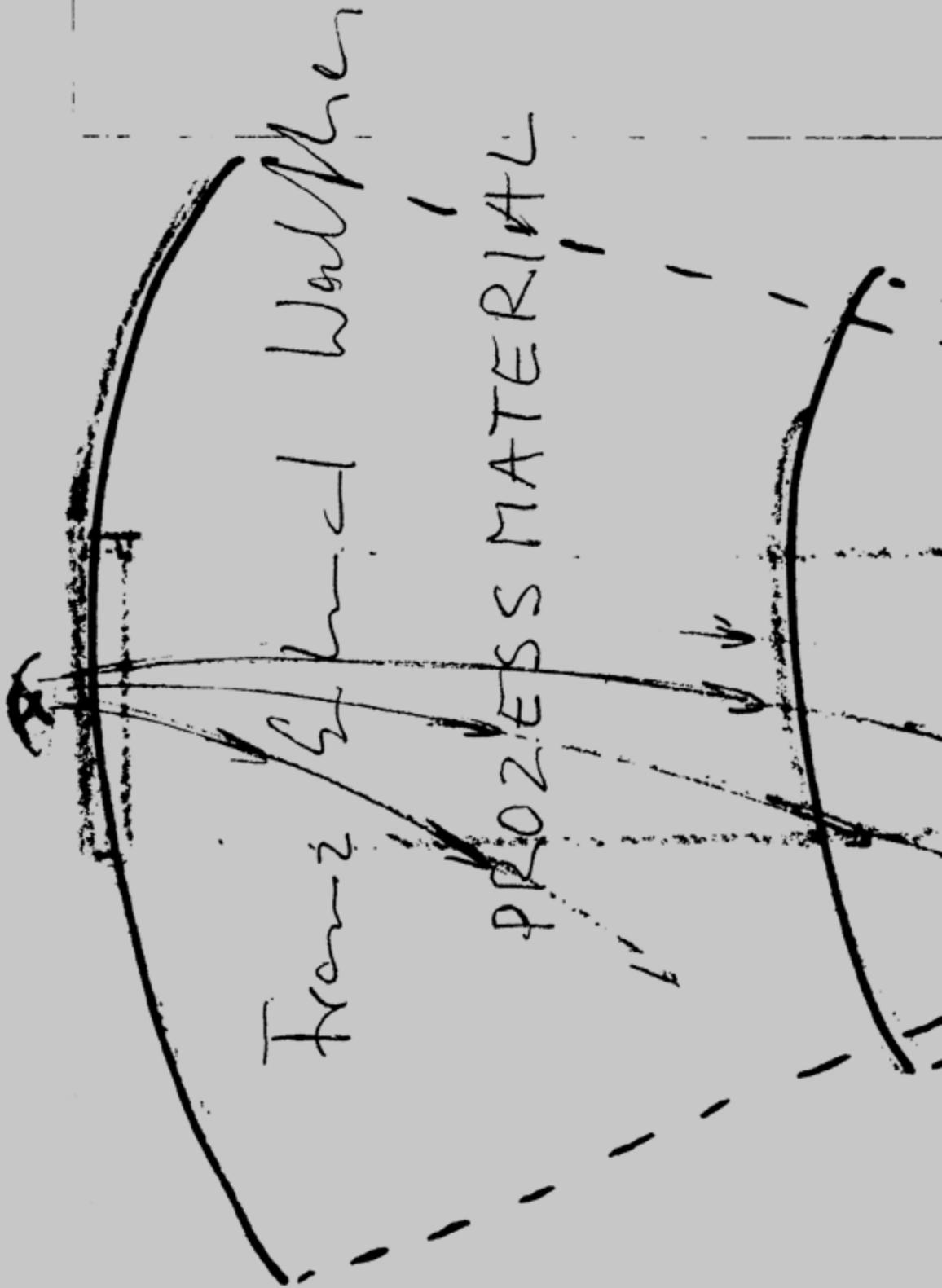
Franz Erhard Walther
Nacido en julio de 1939 en Fulda.
Estudios en 1957-1959 en la Escuela
de Artes y Oficios de Offenbach,
en 1959-1961 Escuela Superior de
Artes Plásticas de Fráncfort del Meno,
en 1962-1964 Academia de Arte
de Düsseldorf.

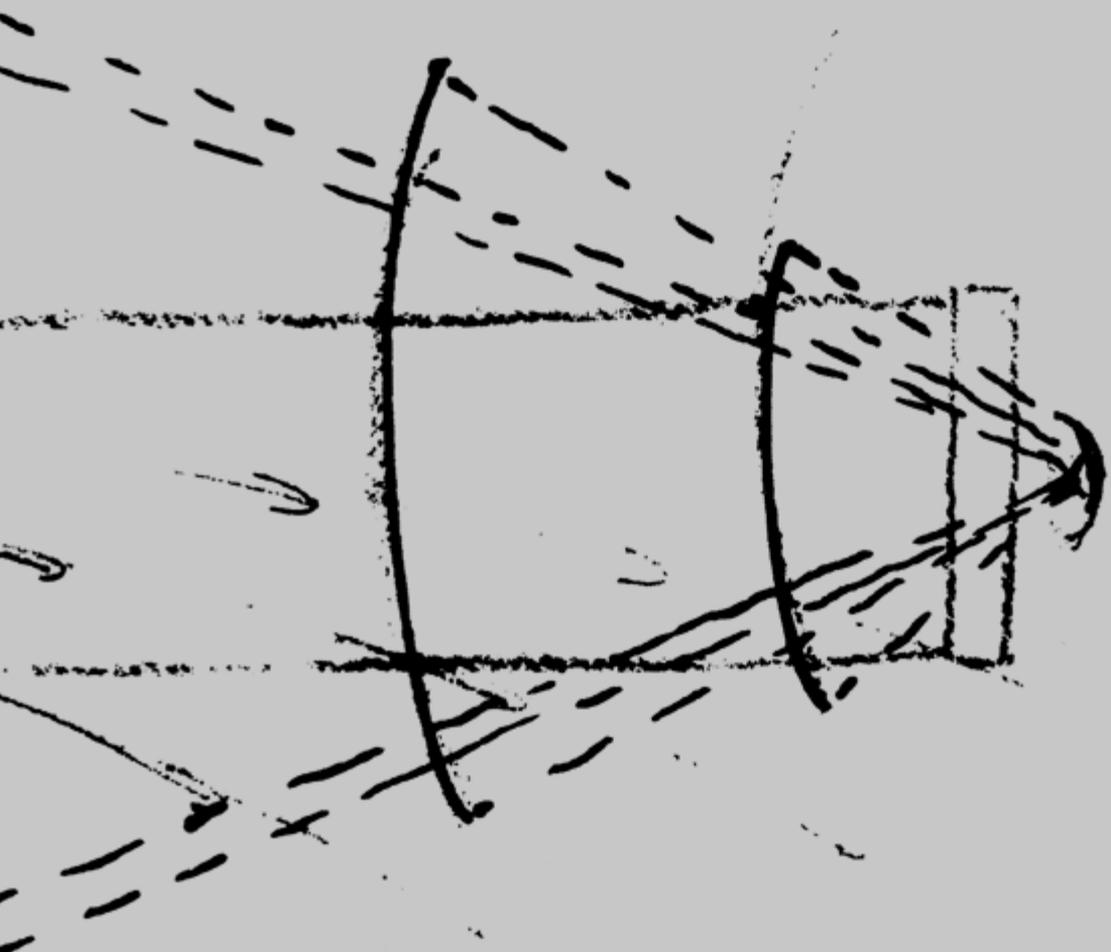
Exposición de los objetos:

Galerie Aachen,
Aquisgrán
Sept. 66

Galerie Heiner Friedrich
Múnich
Febrero/marzo 67

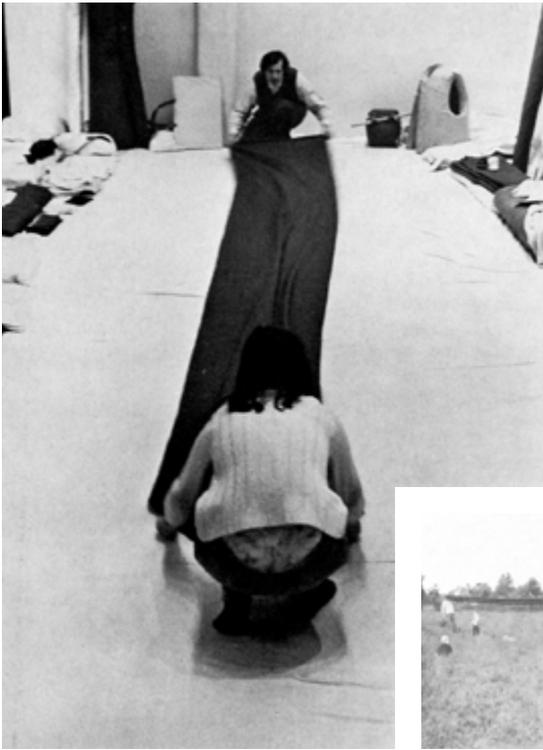






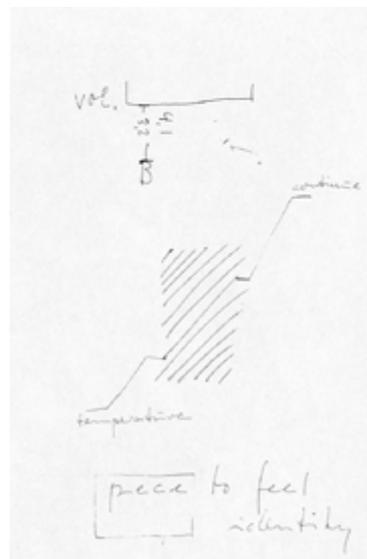
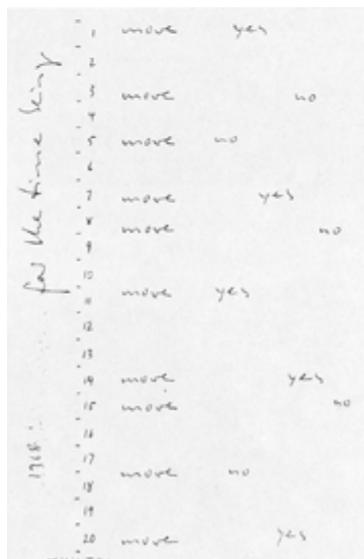
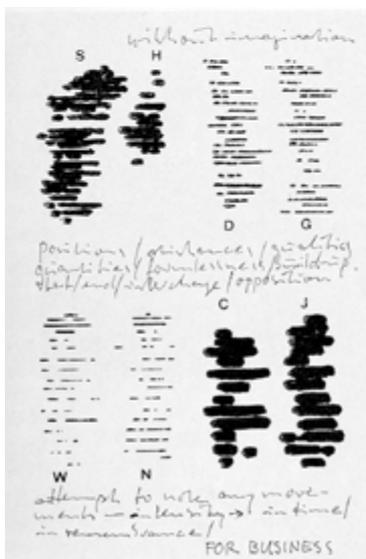
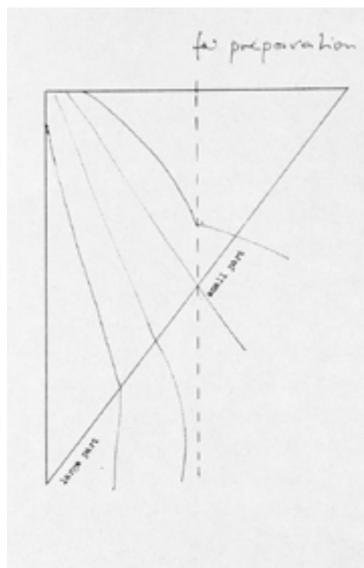
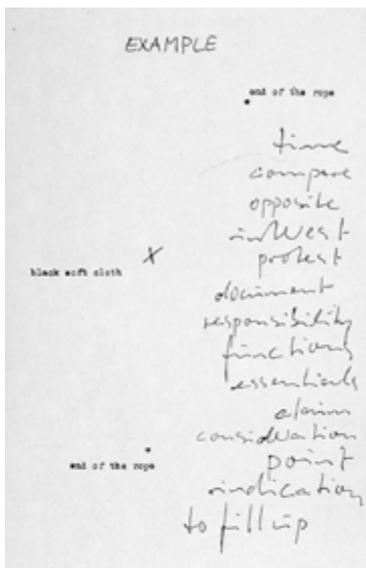
HEINER FRIEDRICH

KÖLN



El espectador de arte es un receptor,
y yo quiero que lo sea aún más.

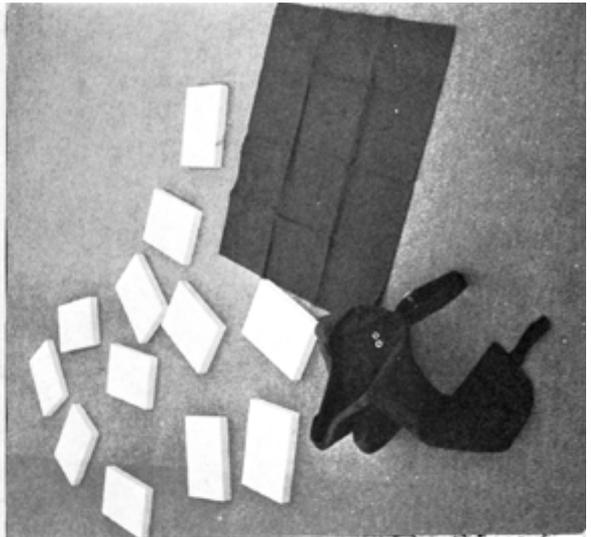




Interés – tan pronto como se muestra algo. Cuando ellos mismos tienen que hacer algo, comienzan las grandes preguntas. En la vida diaria solo tienen permitido reaccionar, pero no intervenir ellos mismos. Así apenas existe la capacidad de decidirse realmente.

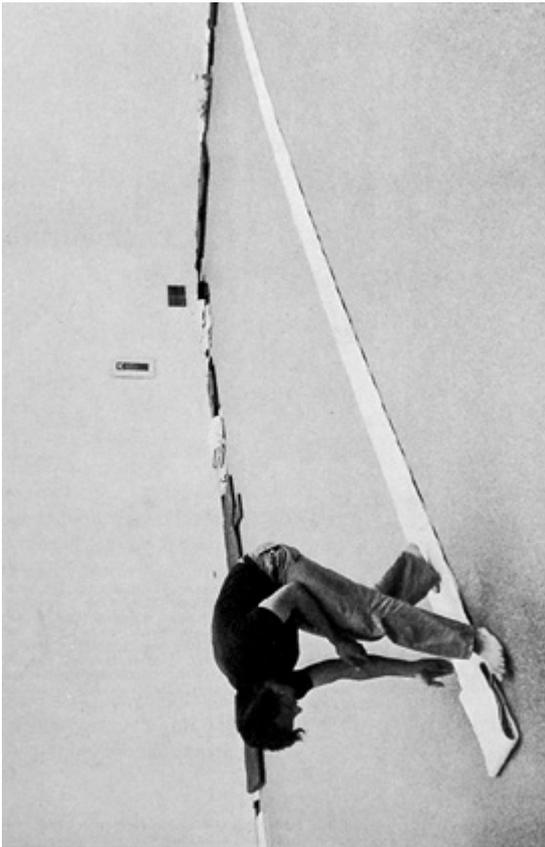
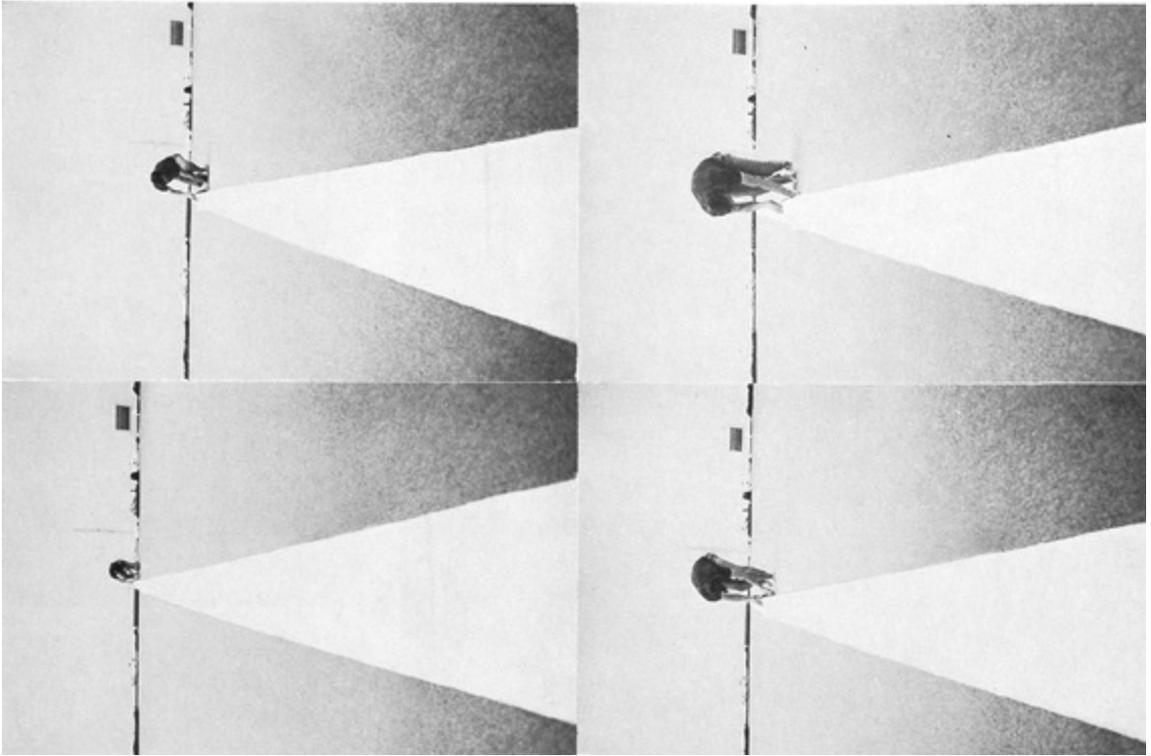
Situaciones en las que se ve claro que hay que arreglárselas con las posibilidades y capacidades propias. Esto tiene que ser un estado peculiar, puesto que falta el denso conocimiento del alcance de los elementos.

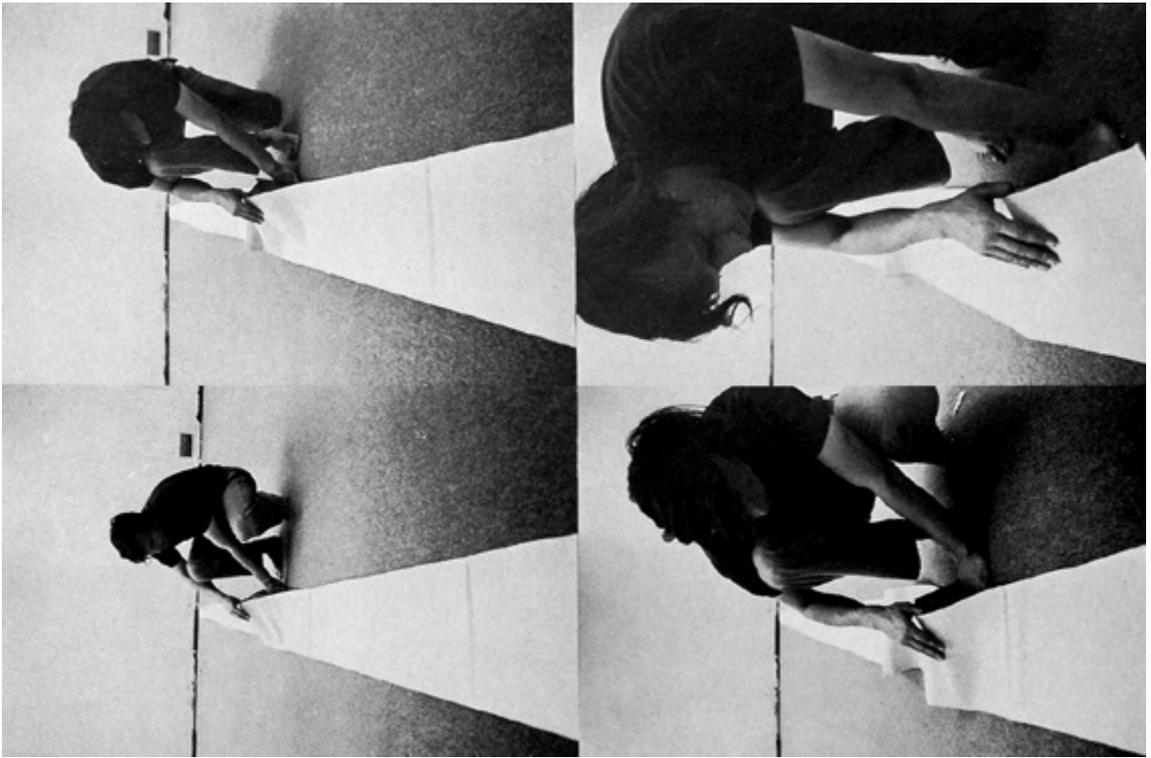
No hay que comportarse, sino decidir. De modo que hay que ampliar los límites mentales para capacitar a la gente para ver algo de la evolución – y después formularse. Hay que hacerse capaz de moverse pensando. Yo solo puedo dar el impulso. (Las obligaciones conductuales pueden eliminarse con información).



No confío en la Audiencia del Arte.

Yo no cuento con el Mundo del Arte.





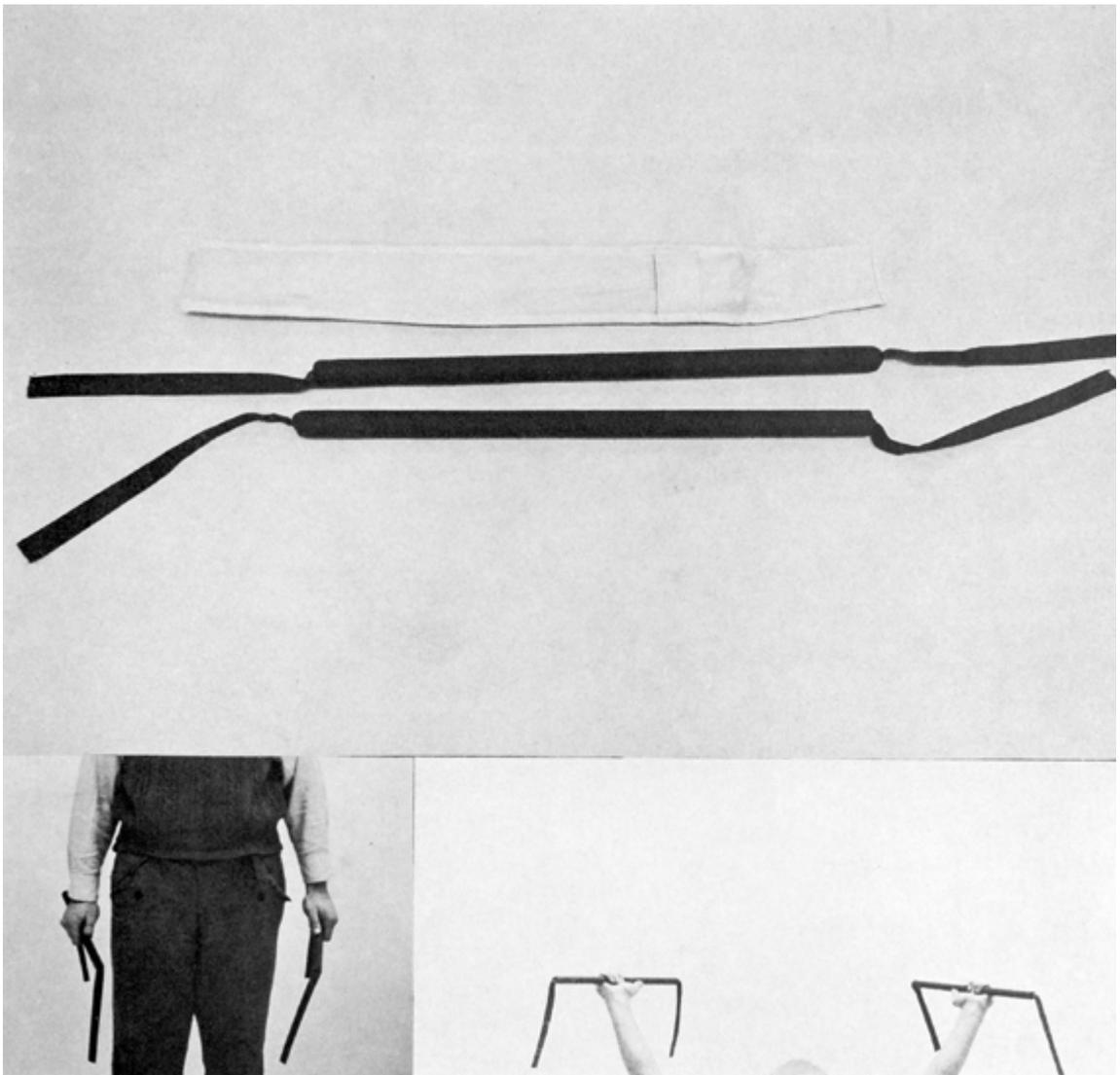
Mi trabajo exige una conciencia distinta de la que era apropiada para la recepción del arte.

A mi parecer cada cual es responsable de las cosas que surgen. Sin esfuerzo y actividad del usuario no saldrá nada.

Las posibilidades e imposibilidades del las determina el usuario.

No existe ninguna ley que sostenga que las obras de arte tienen que consistir en elementos visuales.

Cada cual debe usar sus propias habilidades, experimentar sus posibilidades (ya no hay que experimentar las posibilidades del artista).



Quizá estos instrumentos puedan demostrar el fracaso de nuestro sentido de la vista y del lenguaje. Y quizá sean un medio para desarrollar otro lenguaje, otra posibilidad de expresión y comunicación.

Puede que estas piezas nos hagan tomar conciencia de nosotros mismos como objeto, y al mismo tiempo nos muestren qué poco capaces somos de usar nuestras habilidades.

KAISER WILHELM MUSEUM KREFELD

Karlsplatz 35 Telefon 632269

OBJEKTE BENUTZEN

Übungen mit den Objekten von und mit

Franz Erhard Walther

19. und 20. August 1972, 16 Uhr

Zur Teilnahme an diesen Aktionen sind Sie herzlich eingeladen

OBJEKTE, BENUTZEN
[OBJETOS, PARA USAR]
EJERCICIOS CON LOS OBJETOS DE
Y CON FRANZ ERHARD WALTHER

PAUL WEMBER

19 y 20 de agosto de 1972, 16 horas

Queda gentilmente invitado a participar
en estas acciones

TRABAJOS 1955-1963

Las fases antes de *1. Werksatz* [Primera serie de obras]

El autor se permite anticipar que desde la primera presentación de la *1. Werksatz*, en 1968 en Colonia, ha estado en permanente contacto con la *1. Werksatz* o, mejor dicho, que está familiarizado con el pensamiento de la *1. Werksatz*. Pero esto significa, en suma, estar familiarizado con el pensamiento de Walther. La primera serie de obras se usó varias veces en Krefeld en acciones prácticas. Durante mucho tiempo objetos concretos reposaron y estuvieron colgados en las colecciones del museo. Hay que recalcarlo porque por eso los trabajos tempranos se explican con bastante facilidad, a menos que la ingente cantidad de obras tempranas genere un cierto cansancio en el lector y el observador, o en todo caso cuando se quieren abarcar todas las fases importantes de las obras tempranas. Pero es necesario, y por tanto también es la intención de la presente introducción, por un lado para señalar, aunque sea sumariamente, la importancia de las relaciones temporales, y por otro para captar descriptivamente los propios trabajos.

La hipótesis de trabajo de Walther podría ser inicialmente resultado de lo negativo, del reconocimiento consciente de lo que no quería, de manera comparable al antiarte de Duchamp. Pero su creación no se puede ver durante demasiado tiempo en esta concepción antiplástica. Muy pronto todos sus objetos retornan a lo positivo, todos sus trabajos se convierten en base de una nueva estética, todas sus obras son mundos positivos nuevos, autónomos, en el ámbito de las

artes plásticas. Esto no significa ninguna restricción de su nueva visión, ninguna limitación de su libertad: el tratamiento completamente nuevo de su material, el uso sin ataduras de pared, suelo, espacio; el agotamiento exhaustivo de lo contingente en sus precisas planificaciones.

Los trabajos tempranos comprenden el período 1955-1963. En su conjunto significan una preparación inconsciente para el primer *Werksatz*. Dos trabajos proceden de la época anterior a que iniciara sus estudios (1957). Unos pocos nacieron en Offenbach y Fráncfort; la mayoría, en Düsseldorf en los años 1962 y 1963. Resulta sorprendente el carácter experimental que los trabajos mostraron desde el principio. Igualmente resulta peculiar que lo primero que se conociera fuera el conjunto de obras surgido a partir de 1963 (ya no en la Academia, sino en Düsseldorf), que aumentaría enormemente después de su traslado a Nueva York.

El autor (se) plantea dos cuestiones: ¿por qué Walther no entró en el museo de Krefeld en la fase de sus trabajos tempranos, o por qué no me invitó a su taller de Düsseldorf? La segunda es una seria cuestión de conciencia: ¿cómo habría reaccionado yo a sus trabajos tempranos, tan apreciados en la actualidad, si los hubiera visto en 1957-1962? La primera pregunta debe contestarla Walther. En respuesta a la segunda sólo me atrevo a señalar con vacilaciones que cuando he conocido las obras de artistas desconocidos he conservado trabajos de (casi) todos ellos. Por aquel entonces tuve conmigo a Manzoni, y a Castellani y Tàpies; también Holweck me mostró en 1960 una docena de trabajos, de los que adquirí dos. Sólo los objetos procedentes de Nueva York debían exhibirse en Alemania, en Colonia, a cargo de Kasper König. Por la misma época, en 1968, apareció también el libro *Objekte, benutzen* [Objetos, para usar]. De inmediato decidí adquirir para Krefeld, con ayuda de Walther Lauffs, toda las piezas de *1. Werksatz* terminadas hasta entonces. Los objetos que surgirían aún en 1969 en varias etapas también fueron adquiridos e incorporados. Sorprendentemente constaté que los *objetos* no me eran desconocidos. De alguna manera los había visto (algunos) en un entorno ajeno en Düsseldorf. Pero la relación con Walther y con

sus deseos no se establecería hasta entonces. Sólo gracias a esta *1. Werksatz* sus trabajos tempranos cobraron importancia retrospectivamente. Importantes como trabajo preliminar, que tendría posterior reconocimiento, de la *1. Werksatz*, y aún más importantes que los trabajos que realmente se anticiparon a otras corrientes artísticas contemporáneas. Con sólo considerar determinadas corrientes artísticas, los trabajos tempranos de Walther resultan terriblemente importantes.

¿Qué son entonces, en una palabra, esos trabajos tempranos? Trabajos libres no convencionales, auténticamente creativos y convincentes, a la vez que dotados de auténtica sensibilidad y sobriedad. Son trabajos con papel, cartón, textil, cola, que junto a la oficialidad artística buscan un nuevo camino de manifestación espiritual e intelectual que para el artista, y mucho más para el observador, se sitúa en la escala de tensión entre el enfrascamiento meditativo y la vigilia extremadamente animada.



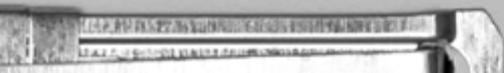
Franz Erhard Walther hablando sobre su trabajo en la inauguración de su exposición en el Museum Haus Lange, Krefeld. A la izquierda el director del museo, Paul Wember. Fotografía: Timm Rautert, 1972
Franz Erhard Walther Foundation Archives

Franz Erhard WALTHER

Verslag van de tentoonstelling
in het Van Abbemuseum, Eindhoven
13.10.72 tm 29.10.72

vroege werken, 1955-'63

1. Werksatz, bestaande uit 58 stukken, 1963-'69



OBRAS TEMPRANAS, 1955-1963

1. WERKSATZ [PRIMERA SERIE DE OBRAS], COMPUESTA DE 58 PIEZAS, 1963-1969

JEAN LEERING

Informe de la exposición en el Van Abbemuseum de Eindhoven del 13-10-1972 al 29-10-1972

Este catálogo ve la luz después de la clausura de la exposición de Franz Erhard Walther. Es algo inusual, como inusuales fueron también los preparativos de la exposición de cara al público. La tardía publicación del catálogo no se debe a problemas de tiempo ni a ninguna otra razón similar, sino que ha sido intencionada y acordada desde el principio con el propio artista. Y es que el carácter de lo expuesto daba todos los motivos y razones necesarios para ello.

Ciertamente, esta forma de proceder en parte ya había sido ensayada antes por el museo, cuando para la exposición de Boezem y Panamarenko, así como en el caso de la exposición de Mark di Suvero, el catálogo fue editado en dos partes: la primera a la inauguración y la segunda al cierre de la muestra.

Sobre todo en el caso de la exposición de Boezem y Panamarenko, la intención era recoger en aquella segunda parte del catálogo las reacciones del público ante la obra expuesta, y esta ha sido ahora la razón particular por la que se decidió editar la totalidad del catálogo de Walther después de terminar la exposición, ya que la obra de este artista se hace realidad solo y únicamente a partir de la *participación* explícita del público en la misma. Esto significa que únicamente podemos informar sobre la obra (de Walther y los participantes) *después* de que esta haya sido realizada a través de la participación del público, es decir, una vez *terminada* la exposición.

Para explicar esto debo entrar con más detalle en el carácter de la obra y para ello quiero remitirme a la introducción que escribí para el catálogo de la exposición *Relativerend realisme* [Realismo relativista], en la cual comento la nueva concepción de realidad que tiene el hombre contemporáneo, que percibe el significado

de la misma (o en todo caso de su propia realidad) únicamente en la medida en que *maneja* esa realidad (para el razonamiento detrás de esta idea me remito a dicha introducción).

Sin embargo, para explicar la naturaleza propia de la obra, de la que Walther es el iniciador, pero que en realidad sólo se realiza a partir de la participación del público, necesariamente he de comentar primero algo sobre las tres actitudes básicas que, en mi opinión, ha adoptado el ser humano en el curso del tiempo ante la realidad, algo que no hice en la referida introducción a *Relativerend realisme*.

Estas actitudes básicas, como yo las percibo, son: la actitud mitológica, la actitud racional y la actitud funcional, actitudes que de alguna forma se suceden en el tiempo, pero, por otro lado, también pueden manifestarse conjuntamente dentro de una misma visión de la realidad.¹ Estas tres actitudes corresponden, para explicarlo en pocas palabras, al temor a *que algo exista*, a la pregunta de *qué es aquello que existe*, y a la importancia del *cómo* nos relacionamos con ello.

O para decirlo de forma más explícita: es característico de la actitud mitológica del ser humano ante la realidad que lo rodea el hecho de que en esa realidad, cuyos fenómenos de alguna forma lo sobrecogen, se mantenga de pie *conjurando* sus caprichos mediante mitos y ritos; la actitud racional se caracteriza por un nuevo equilibrio entre el dominar y el ser dominado, es decir un nuevo equilibrio de poder, producido por el *conocimiento*, es decir, por los sistemas construidos por el intelecto humano que establece ordenaciones en el mundo de los fenómenos, percibido como caprichoso, mediante la abstracción propuesta por la *ratio* humana; la actitud funcional se define por la comprensión de que con solo conocer las características de las cosas y de los fenómenos no queda dicha la última palabra, sino que el significado de las cosas y de los fenómenos es determinado por nuestra relación con los mismos, que las características y esencias de las cosas y de los fenómenos son variables en función del uso que haga de ellos el ser humano.

1. A estos efectos, véanse también C. A. van Peursen, *Strategie van de cultuur* (Ámsterdam: Elsevier, 1970) y A. Dörner, *Ueberwindung der Kunst* (Hannover: Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster GmbH, 1959).

De ahí que podamos fabricar leche (artificial) a partir del carbón, y de ahí que tengamos todos esos materiales sintéticos, cuyas características y esencias pueden ser manipuladas libremente a través de la ciencia y de la tecnología. Estas tres actitudes se reflejan también en el arte, concretamente en los diferentes modos en los que funciona la imagen o el material visual: en la primera de las actitudes como símbolo, en la segunda como imagen o interpretación y en la tercera como vehículo; o para decirlo de otro modo: en función del conjuro (mágico), del dominio (racional) y del acondicionamiento (funcional).

He dicho que estas tres actitudes, por un lado, se han desarrollado en el transcurso del tiempo y, por otro, pueden darse en una misma visión de la realidad. Lo primero podemos señalarlo en tres momentos históricos de la cultura occidental: hasta ca. 500 a. C. domina la actitud mitológica, que después dará paso a la actitud racional, y esta desemboca finalmente, alrededor de 1800 d. C., en la actitud funcional. Lo segundo podemos observarlo muy claramente en la obra de Beuys, en la que dichas tres actitudes se entremezclan: podemos identificar en ella un momento mitológico, otro racional y otro funcional (sirva de ejemplo para este último, la obra *Voglio vedere i miei Montagni* [Quiero ver mis montañas], realizada para el Van Abbemuseum).

De todos modos, para clarificar el carácter de la obra iniciada por Walther, es interesante comparar la misma con la de Beuys.

En el caso de Beuys, él es y seguirá siendo el único iniciador y finalizador de su obra. El espectador permanece exclusivamente como observador, cuya única actividad como *participante* consiste en dejarse invadir por la obra, invasión que inevitablemente será el resultado de una mezcla de interpretaciones colectivas e individuales. Así, la obra *Eurasienstab* [Personal de Eurasia], cuya película proyectamos con ocasión de la inauguración de la exposición de Beuys en el Van Abbemuseum (a principios de 1968), es una acción o *happening* ejecutada íntegramente por el propio artista, Joseph Beuys.

En el caso de Walther son el *usuario* o los *usuarios* quienes ejecutan la obra; es decir que, aunque el material e incluso las intenciones sean proporcionados por el artista, la obra sólo se

realiza y deviene *obra de arte* una vez utilizada por los participantes (el público, los espectadores). Para decirlo más exactamente: el *espectador* se convierte en *coproductor*. En este sentido, Walther va un paso más lejos que Beuys (aunque este en sus calidades de profesor y político idealista persiga lo mismo): en cierto sentido, como artista se pone a la altura del espectador, transformando a este último de *receptor* en *productor*. En el caso de Walther, el artista se convierte en *iniciador* y el espectador, en *ejecutor*.

Cierto es que –si bien esta situación en sentido estricto encaja en lo que he llamado antes la *actitud funcional*– no es algo necesariamente novedoso. Al fin y al cabo, esa situación se da en todos los ramos del arte: un Rembrandt sólo se convierte en obra de arte una vez que ha sido aceptado como tal individual o colectivamente por los espectadores (participantes). Precisamente por eso podemos entender las diferencias de *gusto* (sobre gustos no se puede discutir). Y por eso podemos entender que en el siglo XVIII interesara sobre todo el joven Rembrandt, mientras que a finales del XIX, época del surgimiento de la psicología y otras ciencias (o intereses) similares, nos atrajera sobre todo la obra más tardía del maestro. Y de ahí también el supuesto *descubrimiento* de Vermeer cuando se produjo ese formidable auge en la apreciación artística de su obra, estimación que no fue casualidad que coincidiera con la influencia que ejercería para nosotros la mirada fotográfica sobre nuestra capacidad de ver.

Traigo estos últimos ejemplos no sin motivo: Walther trabaja con este tipo de experiencias; es decir, el arte más antiguo tiene para él un significado enorme, en el sentido de que es material artístico procedente de la tradición, que sólo obtiene significado como *arte* a través de su *actualización*. Durante su estancia en los Países Bajos (Eindhoven) con motivo de la exposición, se fue al Rijksmuseum, donde se tumbó, a una distancia prudente, en el suelo frente a la *Ronda de noche* de Rembrandt para vivir (ejecutar) la obra. Esta inusual forma de participar –aunque fuera a una distancia prudente– en esta obra mundialmente reconocida, causó cierta consternación entre los vigilantes y también entre el público y fue motivo de polémica, algo que era

justo el objetivo de Walther cuando procedió a esa forma de observación tan poco acostumbrada en el contexto museístico.

De esta manera sometió a debate la *actitud observadora* del visitante del museo (como lo habría hecho también el artista belga Jef Geys, aunque de una forma totalmente distinta, si su proyecto hubiera sido admitido para su inclusión en la exposición Trienal de los Países Bajos meridionales, que se celebraba al mismo tiempo en el Van Abbemuseum). Con su modo de actuar *actualizó* el significado del cuadro para nosotros en el *ahora*. Y de esta forma sometió a debate también, motivado por la forma de observación casi obligatoria de la *Ronda de noche* de Rembrandt, al propio museo como condición cultural, como lo había hecho también –aunque fuera de forma totalmente diferente– Marcel Duchamp con sus *ready-made* al principio del siglo.

Por eso, Walther –aunque como iniciador de la obra tenga sus propias intenciones– acepta y respeta las percepciones individuales y colectivas que tienen los participantes de la obra iniciada por él. Él mismo debe reajustarse una y otra vez ante cada nueva situación, con cada nuevo grupo de espectadores que se relacionan con el material que él inicia. Nace una tensión entre las intenciones suyas y las de los espectadores con el material que ha de ser convertido/concretado/constituido en obra (de arte). Esto tiene como consecuencia que se producen diferencias entre las formas en que se ejecuta la obra estando presente el propio Walther y cuando no está.

Cuando está, actúa como un director de orquesta para que afloren las intenciones depositadas por él en la pieza. Cuando no está, le gusta contar durante la ejecución de la obra con la presencia de alguien que conozca sus intenciones, pero igualmente lo acepta si se responde ante esas intenciones individualmente o como grupo de una forma independiente. Lo hace en la conciencia de que él (solo) es el *iniciador* y que al fin y al cabo comparte la misma suerte que Rembrandt o Vermeer, como se ha explicado más arriba.

En ese sentido se impone la comparación con los deportes (físicos o mentales). En estos, también podemos señalar a los iniciadores: aquellos que inventaron el juego o deporte, pero también están ahí los jugadores, que dentro de unas

reglas preestablecidas dan siempre nuevos contenidos y nuevas expresiones (formas) a cada deporte. De ahí que no nos sorprenda encontrar tres niveles en la obra de Walther: *Demonstration, Uebung und Benutzung* [demostración, práctica y utilización] o, en términos deportivos: demostración, entrenamiento y competición.

La única diferencia esencial en esta comparación entre la actividad de Walther y el deporte es que para él en sus proyectos no se trata de evocar ningún elemento competitivo ni ninguna ambición de rendimiento de los grupos o individuos. Antes, a él lo que le importa es que se produzca en los participantes una toma de conciencia acerca de sus vivencias colectivas e individuales dentro de este tipo de experiencias de la realidad (académica), que se materializan sobre un denominador artístico (cultural).

La comparación con el deporte nos permite ver que este tipo de exposición –casi podríamos decir *acción*– de Walther exige, al igual que en el deporte, una preparación bien diferente. Por eso, el Van Abbemuseum se puso en contacto de antemano con grupos de personas interesadas, a los que se les informó y animó sobre las intenciones y las posibilidades de participación en (las actividades de) esta exposición. En este sentido, la exposición con su invitación a la participación de los *espectadores*, significaba también una extensión de las ideas desarrolladas por el museo y por la Stichting Kunstzinnige Vorming Eindhoven [Fundación de formación artística de Eindhoven] relativas a los cursos impartidos por el museo, cuyo carácter operacional se había ido haciendo cada vez más prominente. Y así se pudo afrontar también el reto –tanto para la dirección de los cursos del museo como para el propio artista– de abrir esta exposición/demostración/acción a los alumnos que estaban matriculados en los cursos.

La experiencia de estos alumnos con la exposición Walther ha demostrado, por un lado, cómo pueden lograrse unos resultados notables en términos de concentración, sentido de solidaridad, etcétera, y, por otro, cuán necesaria es una preparación intensiva del *público* (los participantes) mediante la demostración y el entrenamiento, para explotar al máximo todo el potencial de este tipo de oferta cultural.



Exposición individual *Objekten voor gebruik*,
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1972
Franz Erhard Walther Foundation Archives.
Fotografías: Van Abbemuseum, Eindhoven (pp. 178-179)



DIALOG über

Hauptunterschied 1. u. 2. Werksatz
nicht über das Auge
Kräfte
Wissen
Wissen – Gefühl
Rahmenthema
Handeln in der Fläche
Schlüsselerlebnis
Sprung zu Objekte benutzen
Isoliertsein
massenhaft – leer
Grundformen aus der Kindheit
Material und Abstraktion
Handeln
Vermitteln
Utopie
konzeptuell
wie entsteht ein Objekt
zweierlei Maßbegriff
zweierlei Materialbegriff
Zeit als Material
Innen – Außen
Rhythmus
Entwurf und Verlauf
Folgen
Übergang zum 2. Werksatz
Ort

dokumentieren – demonstrieren – installieren
Akademie
Gipsstaub
skulptural
in sich ruhen
autonom oder nicht
Raumentwurf und Haptik
der andere Werkbegriff
subjektiv – objektiv
als Künstler nicht im Wege
Werkverantwortung und Rezeption
Diagramme
Kunst und Leben
eine Arbeit in der Kölner Ausstellung
Auswahl für die Kölner Ausstellung
Erwartung von der Kölner Ausstellung
Ganzes und Teile
nur was man auf dem Leib trägt
Vertrauen in Bereitschaft
der Laie beweist die Objektivität
Überdauern

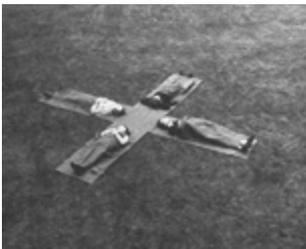
mit
GEORG JAPPE

Diferencia fundamental entre la 1. *Werksatz*
[Primera serie de obras] y la segunda
No a través del ojo
Fuerzas
Conocimiento
Conocimiento – Sentimiento
Tema del marco
Actuar en la superficie
Vivencia clave
Salto a “Usar objetos”
Aislamiento
Masivo – Vacío
Formas fundamentales de la infancia
Material y abstracción
Acción
Transmisión
Utopía
Conceptual
Cómo surge un objeto
Dos tipos de concepto de medida
Dos tipos de concepto de material
Tiempo como material
Interior – Exterior
Ritmo
Proyecto y transcurso
Secuencias
Transición a la 2. *Werksatz* [Segunda serie de obras]
Lugar
Documentar – Demostrar – Instalar
Academia
Yeso en polvo
Escultural
Estar quieto sobre sí
Autónomo o no
Diseño del espacio y háptica
El otro concepto de obra
Subjetivo – Objetivo
El artista no obstaculiza
Responsabilidad por la obra y recepción
Diagramas
Arte y vida
Un trabajo en la exposición de Colonia
Selección para la exposición de Colonia
Expectativas de la exposición de Colonia
El todo y las partes
Sólo con lo puesto
Confianza en la disposición
El profano prueba la objetividad
Perdurar

¿Cuál es para ti la principal diferencia entre la 1. *Werksatz* [Primera serie de obras] y la 2. *Werksatz*?

Creo que de entrada hay que decir que las dos partes tienen un común denominador, en concreto el de la acción, los procesos de la acción, la usabilidad. Las diferencias estriban, por ejemplo, en que en la 1. *Werksatz* tiendo mucho a que lo que se puede hacer con la visión ocular, con el transporte a través de los ojos, trato de evitarlo o de quitarle importancia. Este problema ya no lo tengo en la 2. *Werksatz* ni en los trabajos individuales; ahí se trata también de hacer de nuevo hincapié en el ojo, que cobra una función en toda regla. Otra diferencia es que hay trabajos que se refieren a circunstancias reales, como por ejemplo al espacio circundante reconstruido, que en la primera serie de obras prácticamente no se refleja en absoluto. En los trabajos de los últimos años hay situaciones arquitectónicas, hay determinadas dimensiones espaciales que se establecen, hay oposiciones muy simples como reposo y movimiento, o como ubicaciones relativas entre personas que son suficientes simplemente en su facticidad, tal como son; en la 1. *Werksatz* me parece que esto siempre necesita un entrelazamiento temático. Además en este cuerpo de obras no hay casi ninguna serie, en el sentido de varios trabajos que conforman un trabajo. Y hay algunas tematizaciones que destacan momentos muy poco aparentes de una forma que nunca se da. Habría que dar un ejemplo de todo lo que puedo hacer en la representación, en el dibujo.

Asimismo, en la segunda serie de obras hay momentos esculturales, en los cuales la situación de un cuerpo en relación con el espacio, o en relación con otra persona como cuerpo, desempeña un papel; en general creo que en la segunda serie de obras se tematizan, se toman por importantes, momentos mucho más reposados, mucho más abarcables, mucho más sencillos. Se trabaja de modo menos extensivo.



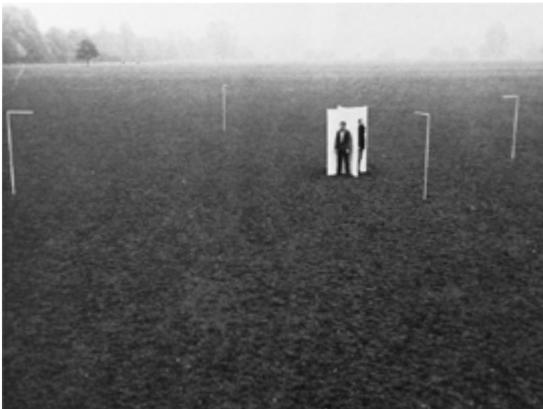
1967



1974

Vayamos rápidamente a otra cosa: fuerzas no utilizadas. Con eso qué quieres decir, suena un poco como a Beuys.

Quiero decir lisa y llanamente la capacidad de imaginación, que satisface un estímulo muy sencillo. Puede ser un pensamiento, no está necesariamente unido a lo visual. Fuerzas significa, por ejemplo, que tengo sensibilidad para poder expandirme dentro de un espacio dado, que puedo hacer una proyección mental: que el espacio significa; que incluye cuestiones de proporciones, también volumen en su sentido más tradicional, si esa proyección mental no tiene que llegar a un sitio, sino que quiere decir algo completamente determinado en relación con lo que quiero. O sea, las fuerzas de la proyección, para generar concepciones, imágenes, formas. Pero a eso se añade que no se queda en mera concepción que se exterioriza de cualquier forma, sino que debe concretarse más.



1972

191

MUSEUM LUDWIG, 1977

Arriesguémonos por un momento con una referencia histórica. Aristóteles dijo: “Todos los hombres aspiran por naturaleza a haber visto”, y ese “haber visto” pasivo en griego es al mismo tiempo un verbo activo que significa *saber*. Haber visto = saber. Por otra parte, Goethe dijo: “Sólo veo lo que sé”. ¿Tu obra se asienta de algún modo en esta zona contradictoria?

Sí... Al principio del todo yo albergaba la contradicción de que, para reivindicar el arte, experimentaba mayoritariamente a través del ojo. Pero en algún momento me di cuenta de que también hay otras fuerzas que son al menos igual de importantes en la constitución de la experiencia de formas e imágenes, pero de que esas fuerzas no se utilizaban, aunque existen posibilidades de que esas fuerzas se incorporen. A mi entender no pasaba por lo visual, y la conclusión sencilla fue: prescindir de potenciar la percepción a través del ojo. Si no es ver, ¿entonces qué es? Recorro al conocimiento. Ese es un momento decisivo. Conocimiento ¿de qué? Conocimiento de circunstancias que pueden darse realmente, en el espacio circundante, y conocimiento de circunstancias que tengo en mí, que llevo dentro, que relaciono con una situación real que se construye mediante un objeto y su objetivo. Conocimiento significa al mismo tiempo que reflexiono sobre qué son las cosas que se tratan, de qué constan: claro que he de tener material formal, sin él no sería más que experiencia que no se puede afianzar en ningún sitio.

Si quiero hacerlo objetivamente y no debe pasar a través de lo visual, debo recurrir continuamente a cosas que están en esa zona de la que hablabas.



1964

¿Qué significa aquí conocimiento? ¿Un conocimiento previo visual al que se apela de nuevo?

Mejor voy a describirlo. Hay trabajos en los que varias personas se encuentran juntas, cada una por su cuenta, pero que en conjunto forman la relación de trabajo. Ahí hay un trabajo que consta de cinco segmentos en forma de bolsa de igual tamaño; en cada bolsa hay tumbada una persona. Las personas no se ven, pero saben que tienen las mismas condiciones y que juntas están haciendo el trabajo. A su vez esto evoca en ellas concepciones que no se rememoran si lo visual está enredado con la situación. Entonces hay situaciones en las que conozco el marco, pero no puedo ver, ni temporal ni espacialmente. Por ejemplo, cuando me extiendo en un espacio paisajístico y tengo una sensación del marco temporal que necesito para desarrollar las concepciones que hay dentro de mí. Eso no puedo verlo, sólo puedo saberlo, porque está ante mí en el tiempo, pero tengo una sensación muy precisa de que si no establezco el marco no encontraré ninguna conformación tangible.



1966



1964

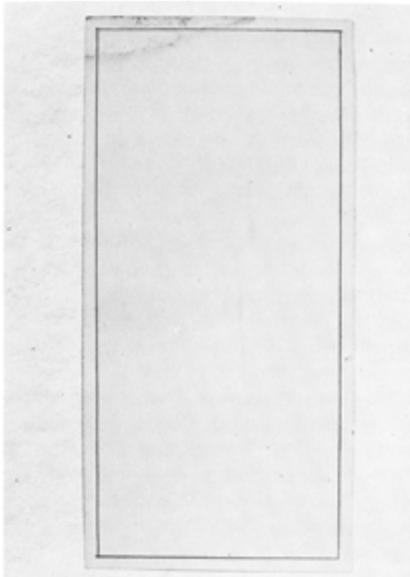
¿Dónde estriba entonces la diferencia entre conocimiento y sentimiento?

El conocimiento es mucho más concreto. Para mí, el sentimiento es más pasivo. Tengo un sentido de las relaciones, pero no las conozco. El conocimiento recurre a experiencias habidas, que en el momento utilizo como un instrumento. El conocimiento es expansivo, porque en el tiempo que está ante mí expone algo hacia lo que yo me muevo, es decir, que no sólo actúo partiendo del momento, y estoy en el momento, sino que sé que se necesitaba ese tiempo y que aguanto ese tiempo. Si la acción se concibe como proceso, tengo que poder imaginarme un marco temporal. La concepción del tiempo podría ser algo así como para los pintores el lienzo en blanco sobre el que sucede algo. Es algo muy concreto, pertenece al momento mismo, aunque aún no lo poseo. En casi todos los trabajos es importante establecer un inicio y un punto final. Este establecimiento del principio y del fin puede encontrarse en el objeto, en algunos trabajos también se convierte en tema, lo decisivo es que no ocurre arbitrariamente, puede ser determinado desde el sentimiento o desde el conocimiento o desde las circunstancias dadas, por ejemplo cuando me extiendo sobre un campo limitado. De antemano no está fijado cuándo parar, creo que se desarrolla un sentido muy preciso de cuándo llega el momento de parar. Eso me resulta muy difícil, siempre. Conocer es tanto como planear, como dirección, como concepción. El sentimiento es más cómo lo hago, todo eso es el potencial que permite recorrer ese proyecto, esa planificación. Cuando trabajo en una escultura, el conocimiento es como una construcción situada por encima, una especie de figura guía, pero para el detalle, para el cómo, tengo que desarrollar un sentimiento muy preciso. Dónde añado, dónde quito, eso no se puede hacer con el conocimiento, eso es con menos entendimiento, ¡diantres!, eso es más visceral. Y eso es terreno vedado. Si se entra en colisión, hay líos, ya no se encuentra una salida.



1969

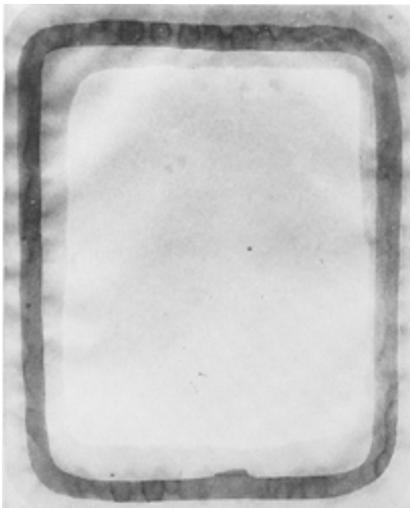
¿Cómo se convirtió en algo importante para ti el tema del marco?



1957



1960/1961



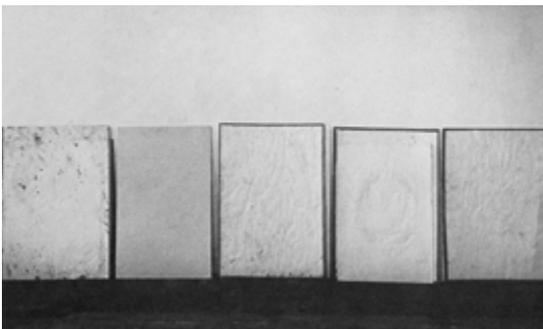
1962

Para mí el arte estaba demasiado formalizado, algo enajenado de las personas. Aportar mis propias posibilidades – debería valer para cualquiera –, cómo se podía llevar a cabo. Eso no se podía hacer con formas fijas en el lenguaje de otro al que me tengo que referir; debía ser más abierto, menos formalizado, más libre. Entonces surgió una ocurrencia de lo más sencilla, que de cualquier modo tiene una historia previa: simplemente vaciar la superficie dibujada o pintada. En esa superficie vaciada, qué meto en ella, no hay nada ahí, tengo que proyectar. ¿Cómo se proyecta? En tanto que estoy motivado. ¿Cómo se puede motivar? Debe haber determinadas circunstancias que lo provocan. Encontrar un motivo para lo vaciado, la nada. Yo ya había dibujado tiempo atrás una serie de marcos sobre cartón blanqueado con tiza, muy naïfs, para que algo esté vacío, entonces pasaba de un estilo a otro, eso estaba olvidado, y a partir de una de esas relaciones de estilo sucede, desde lo informal, los dibujos se van desplazando poco a poco hacia el borde, la superficie central libre, ya no hay ahí figuras, nada de composición, sólo una relación. Se va haciendo cada vez más limpio, a cada momento más purista, ya no hay más que una línea que, a una determinada distancia, circunscribe la superficie. Eso ofrecía motivo suficiente para formar concepciones al mirar desde arriba. El acento estaba aquí en esa vista desde arriba, en la acción proyectiva, libre, en el ver, en el pensar. No era cuestión de la forma, de cómo es el marco, sino de la acción sobre él.

¿Entonces era posible actuar en la superficie?

Para mí no. La acción debía ocurrir como concepción, no podía plasmarse sobre el papel, sobre la hoja. La forma vacía de la hoja debía proporcionar suficiente motivo para hacerlo. Colgar una hoja de papel en blanco y hacer encima un enunciado, en sustitución de, y después proyectar, eso me habría resultado demasiado fácil. Pero no está sólo el marco como principio, como borde de una superficie vacía, sino que realmente hay superficies vacías, campos, descubiertos, cubiertos, sobre los que no hay más que una textura, elevaciones.

En general se trataba de espacios vacíos, de quitar importancia a lo visual. Al mismo tiempo en los sobrepegados se escondía lo procedimental, en concreto que el papel reacciona al agua, al pegamento, a la tensión; pero era una vez más algo predeterminado, en concreto ocuparme de esos estados de los materiales. Entonces es cuando elegí la otra posibilidad, lo relacionado con la acción, aunque por aquel entonces no era más que provocar las fuerzas de la imaginación.



1962

Un momento. “[...] de cualquier modo tiene una historia previa”. ¿A qué te refieres? ¿Qué pasaba con eso?

mayor con un sombrero como un frutero iba de sala en sala, no había nadie más en el museo. Y de repente se detuvo ante un cuadro grande. *Sansón cegado por los filisteos*, un Rembrandt, y se queda mirándolo. Está justo en el centro, muy firme, mirando fijamente el cuadro. Yo conocía muy bien la obra, tenía la historia en la cabeza y pensaba qué sabría ella del cuadro, sólo por su pinta, por su apariencia, esa no lo lee más que por encima, la historia, el tema, un poco la idea de lo maravillosamente que está pintado. No sé bien cómo ocurrió; de repente vi que el cuadro se volvió de lo más irrelevante, y esa relación pasó a primer plano: ese rectángulo, un cuadro muy grande y la mujer delante de él. Fue algo cautivador, fascinante. No como forma, sino como experiencia, como vivencia, una idea cualquiera, una concepción artística.

No sé bien cómo dejé todo eso a un lado, pero al poco tiempo se me vino a la cabeza la idea de poner a una persona en el lugar de ese objeto muerto. Era una mera figura mental que no se relacionaba con nada real, de modo que no habría podido convertirla en nada artístico. Pero desde aquel día no se me ha quitado de la cabeza. He tejido alrededor infinidad de cosas, y todas han acabado desembocando en imágenes absolutamente tradicionales. Esta hoja de aquí es de la época, mírala bien: completamente atrapada en la época, informal, pero quería salir del cuadro, despejé el centro, el centro era para llenarlo con algo proyectando, imaginando. El objeto debía provocar que el observador introdujera algo.

Una locura, yo fui incapaz, me limité a dejarlo así. Pero lo que hay aquí dentro fue una vez más un desencadenante de los trabajos con cartón y papel, que conduce hacia el objeto, no hacia la escultura. Sencillamente cuerpos, y siempre con la idea de que aquel que se acerque a ellos debería proyectar, imaginar; de que ahí en realidad no hay nada, pero la cosa es tan apremiante que sí hace algo. Y esa vivencia de Fráncfort no se me ha quitado nunca de la cabeza, fue algo así como una figura guía, como una estrella polar, y, con el paso de los años, cuando he trabajado en esa idea siempre me ha venido una y otra vez a la cabeza, y no he visto nada más.

Bueno, fue realmente mucho antes de lo que estamos hablando ahora. Debió de ser en 1960 o 1961. En el Städel, el museo, una mañana entre semana, estaba allí completamente solo. Una señora



1960/1961

¿Dónde estuvo entonces el salto a *Objekte, benutzen* [Objetos, para usar]?



1962



1962/1963

Aquí hay un punto en el que comprendo que una hoja de papel también es un cuerpo. Ocurrió por accidente. Había pegado dos hojas una sobre otra; como peso había colocado encima un cubo de agua; el cubo tenía una fuga; salió agua al papel, fue durante la noche. Quito el cubo de agua y el lugar donde había estado el peso está plano y los bordes están hinchados. En el fondo, ver eso fue la chispa, que el papel puede ser un cuerpo plano. Entonces hay un punto (el salto sucedió en realidad al pegar encima, en el sentido de descubrir y cubrir, no debía verse nada) en el que habría que recurrir de nuevo a las fuerzas de la proyección, ahí surgieron, por decirlo de alguna forma, cuerpos plásticos de un cierto grosor. Esas cosas ya no eran para colocar en la pared, podían tenderse sobre la mesa o sobre el suelo, ya no había que referirse a ellas como cuadros, pero tampoco como esculturas. En la necesidad de llevar estas cosas de un sitio a otro, porque están en medio, en cierto momento compruebo que ese trasiego, ese sostener en las manos es un elemento del trabajo, adecuado para mantener la distancia de observación, que ese transportar no sólo es necesario pragmáticamente, sino que podía ser tema del trabajo.

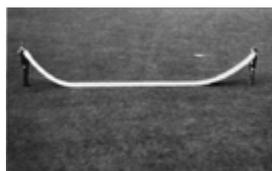
Aquí hay un par de trabajos clave que en último término nada más tienen una función cuando se sostienen en las manos. En el fondo eso fue muy estimulante, porque había algo que anteriormente nunca habría podido considerar arte. Esa concepción del actuar, que originariamente se presentaba como acción proyectiva, imaginativa, se había convertido ahora de verdad en algo concreto, tangible. Entra en juego lo táctil, el peso, la anchura, la altura, cómo lo sostengo en la mano, a qué distancia del cuerpo, qué tamaño tiene la cosa y cómo tengo que mover los brazos a derecha e izquierda, no lo observo, sino que lo tengo directamente ante mí, esa cercanía que de repente está ahí... en cierto modo era algo casi sensacional. Esas cosas sencillas que establecen contacto son algo distinto de lo visual. Es algo diferente, palpar visualmente una proporción o si la puedo experimentar con los brazos extendidos, y por tanto también cuánto peso puedo sostener durante cuánto tiempo... Hoy día no me contentaría con eso, pero entonces había que superarlo.

Esto debió de suponer bastante presión en la época en que surgió la 1. *Werkstatt* [Primera serie de obras].

Hasta 1963 trabajé mucho, cuantitativamente muchísimo, pero por cuanto respecta al asunto no vi en mí ningún progreso. Para mí, 1963 fue una gran pausa. Detener la producción y clasificar y preguntarse de qué se trataba. Me decanté por lo relativo a la acción, ese era el denominador común; entonces la elección fue bajo ese punto de vista, siempre la pregunta: «¿es necesario?». Yo no tenía modelos históricos, de ahí esa escueta producción, ese probar continuamente, preguntar, reflexionar, no hacer prácticamente nada durante años. La idea no dice nada si faltan las formas correspondientes. Para este procedimiento total no bastaban un par de formas que se pudieran tomar en la mano, la acción debería ser implicar a todo el cuerpo, hacer que se involucraran también otras personas, definir el espacio circundante por su contenido, trabajar con tiempo real, y con lenguaje verbal. El nudo se deshizo verdaderamente hacia a 1965. En torno a 1965 tenía una idea del futuro, de perspectiva, de cómo podría ser. El debate con los amigos, ellos podrían haber ayudado, pero digamos que era como si no tuviera ninguno, en Düsseldorf estaba poco menos que aislado del todo. No existía diálogo con colegas artistas que ofreciesen crítica constructiva, tuve que arreglármelas así durante años, eso... eso no fue sencillo. No sé –alguien debería estudiarlo– si los trabajos también reflejan ese momento de aislamiento, esa ausencia de crítica.



1965



1964



1965

De modo que hiciste trabajos masivamente, y de repente sólo tres o cuatro al año. Fue como pasar de una calle muy bulliciosa a una vacía, dijiste...

Bueno... esa actividad, esa producción masiva, estaba ese bullicio, esa permanente tribulación, ese ruido, esa... masificación; y después, salir de ese barullo a un espacio en el que no pasa nada. Silencio. Uno se ve de otra manera. Los problemas para arreglárselas, esa dinámica que hay de reaccionar siempre al ruido que retumba en los oídos y reverbera y que ahora carece completamente de sentido en el espacio sin sonido, esa plenitud y mirarse fijamente y de repente no hacer nada. Antes lo expansivo, en lo que uno ya no entiende nada, se había convertido en cualquier cosa, y de repente una idea determinada para la que no se encuentran formas. Hay un trabajo que lo representa, y pasan meses y más que meses para empalmar con un segundo trabajo, no es posible en absoluto: y ese único trabajo sigue detenido, absolutamente monótono. Y resuena sin cesar en los oídos: ¡masas, masas, masas! Cantidades, series, intentos, arriba, abajo, mucho...



1963

Esa carpa de ahí, en su distancia hasta la segunda me recuerda una experiencia en una cabaña de montaña, donde la más cercana habitada estaba aproximadamente a esa distancia. En tus trabajos me ha llamado la atención con frecuencia que las vivencias que muchas personas puedan tener en concreto con muchos detalles se remontan a una situación de partida abstracta. Me gustaría saber por un lado si tienes alguna explicación del alto grado de abstracción que, indudablemente, tienen tus objetos. Y creo que esta pregunta está relacionada con lo siguiente: en tus trabajos hay muy pocas formas fundamentales y muy pocos materiales fundamentales. Es una pregunta compleja, pero vamos a intentarlo.



1969

Por aquel entonces no tenía ninguna explicación. Retrospectivamente veo que hay experiencias de la infancia que me han dejado una profunda huella. Ya sabes que en la familia teníamos cuatro hornos. Allí viví muy directamente los procesos de trabajo. Posteriormente me ha llamado la atención que en este gremio artesanal hay métodos que emergen en mi trabajo: existe el principio de la división, está el principio de envolver, el borde es importante, el momento del estratificado, está el momento de recubrir, el efecto del material, por ejemplo, cuando la harina, la levadura y el agua se juntan y generan una reacción. A lo largo de muchos años no he sido consciente de eso, pero después vi que esas formas fundamentales que existen allí emergen realmente en mi trabajo. No me refiero a una relación concreta, sino a que en la aceptación de las formas, ya sea la estratificación, en la división y en el «permanecer en el todo», esas experiencias eran un gran apoyo.

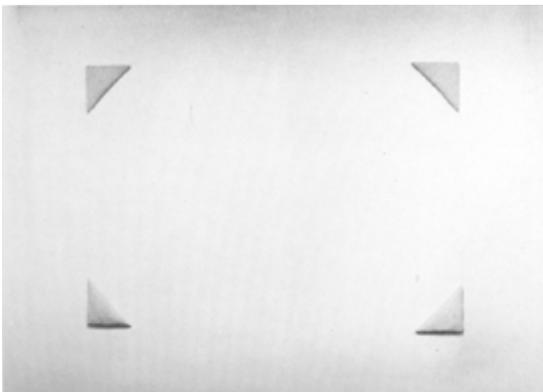


1962/1963

¿Y la segunda parte de la pregunta, la abstracción? ¿Y el material?

Primero el material. Durante mucho tiempo trabajé con papel, pinté sobre papel, quité la pintura del papel, y lo que apareció fue el efecto del papel como material. Podía moverse, podía transportarse, reaccionaba con facilidad a materiales y a manipulaciones, al arrugado, al rasgado, a la tensión, al agua, a la cola... Al cabo de años una vez cayó en mis manos material sin pintar, que junto con cartón, con un material más fuerte, tenía que ver con las formas de un libro, doblándolo una vez como con bisagra, y después estaba además la calidad táctil. Los primeros usos de materiales son sobrepegados. Más o menos al cabo de un año es cuando hice por primera vez una costura; fue un descubrimiento importante, fue una experiencia visual en una sastrería, sin esa experiencia visual y sin esa disposición, que evidentemente también existía, no habría llegado a ello. El papel, el cartón, están muy próximos, y cuando se coge un material tan sencillo como la cretona de algodón (lino) es sorprendente la poca diferencia que existe, tanto en lo visual como en lo táctil. Los materiales pintados estaban excluidos, el tejido grueso que tenía textura también estaba excluido.

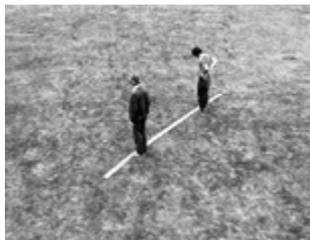
Abstracción: las experiencias no habría podido ligarlas a objetos, eso habría constreñido las preguntas, debía tenerlas en un plano que estuviera libre. En la situación temporal de entonces eso era un manifiesto, de hecho era una especie de profesión de fe. El momento de la idea de «abierto a todo», del permanecer libre, eso no habría sido posible con una atadura a los objetos. Las posiciones contrarias estaban claras, porque se hacían notar. Se chocaba donde en la forma, el material o el método las cosas eran distintas que en el arte existente. Durante mucho tiempo hubo roces: ¿qué es arte, dónde está dentro? Y si está fuera del arte, ¿qué significa?



1963

Sí, esto enlazaría también con una cuestión socialmente crítica. Tú hablas de actuar. Y al mismo tiempo esa actuación es abstracta. Mientras que en las revueltas estudiantiles, que también forman el contexto temporal, se trataba de contenidos absolutamente concretos. ¿Qué significa para ti la acción?

Quería dirigirme a situaciones humanas básicas. Los detalles, cualquier cuestión muy concreta, a mi entender eso habría sido demasiado restringido. Lo importante era encontrar estados anímicos fundamentales, orientaciones respecto a las posibilidades que tengo cuando actúo, cuando trazo un plan, cuando pienso, cuando relaciono. Tenía permanentemente la idea de que hay ámbitos cotidianos en los que eso no tiene cabida, pero que existe la posibilidad de buscar en esos ámbitos cosas y llevarlas al entorno en el que yo estaba; planteo esa cuestión allí, y allí encuentro una respuesta completamente distinta. Para mí y los demás veía la posibilidad de que tratar una cuestión como esa, originalmente de otros medios, en mi ámbito, que devolverla a la situación de la que venía originalmente, permitía otras respuestas muy distintas. No lo consideraba dissociado de la situación social general. Pero hay más. En el contexto del arte no entraba sólo el arte, también la cuestión de la transmisión. Para mí era una expectativa muy importante ver que los trabajos, tal como los había hecho, no eran posibles en el marco de transmisión que había. No medité mucho sobre qué formas de transmisión debían encontrarse, sino que por aquel entonces para mí era una actitud de oposición muy intensa contra esas instituciones de transmisión cuyos mecanismos me habían enfadado, ¡por muchas razones! Allí había cuestiones muy especializadas que en realidad deberían haberse planteado en un marco de exigencia intelectual, y fueron tratadas más comercialmente. Eso me dejó muy triste. Me resultaba como una mentira esa discrepancia entre las preguntas y el entorno mercantilista, simplemente era obsceno. Por eso desempeñó un gran papel hacer cosas que no entraban en el marco.



1968

Hay quien te reprocha que tus propuestas de acción no funcionan.

Funcionan perfectamente como trabajo. En todo caso hay problemas con la transmisión. Funciona cuando hay polémica, no tiene por qué ser positivo, pero sí hay un abordaje activo. Para un trabajo concreto con las partes del conjunto de obras necesito condiciones que apenas se daban en las instituciones. Por ejemplo, si trabajo con el tiempo, debería tener tiempo. El museo abre a las diez y cierra a las cinco, y entre medias hay una pausa a mediodía. Y hay personas que necesitan ayuda para comprenderlas, y la respuesta que obtienen de los vigilantes es: "tampoco sé lo que es". Luego hay temas que sólo pueden definirse en el espacio exterior, y el museo lo recoge mediante documentación. Quiero decir, nada más porque hoy día el museo sea así, yo no puedo hacer trabajos que estén hechos a medida del museo.

El hecho de que el carácter de objeto destaca ahora más y también es más estático ¿conlleva una cierta resignación en relación con la recepción y la transmisión?

Yo no veo en ello resignación por ningún lado. Lo que yo quiero son situaciones marcadamente tranquilas, como pocas veces tuve en la *1. Werksatz*. Por tranquilo no me refiero ahora a ensimismamiento, meditación, contemplación, sino lisa y llanamente a un estado anímico: el cuerpo tiene esta posición, está erguido así y así en el espacio, las formas de movimiento y de pensamiento son muy tranquilas porque exigen observar la posición propia y no extenderse al tiempo, al espacio, al lenguaje, a las definiciones del espacio en grandes superficies. En los nuevos trabajos tengo pesos que son muy pesados, que me transmiten una sensación del cuerpo, la sensación corporal puede ser un espacio experiencial interior para el reposo, para ese “estar quieto sobre sí”, el “estar de pie sobre sí” y el “estar en sí” de un modo que yo asocio a la idea de escultura.



1975

No sé si lo puedes achacar sólo a la transmisión. Seguro que también. ¿Pero no ocurre también que la gente debería aprender primero a aceptar una dimensión utópica? ¿Que la consumación real no sea tal vez lo más importante?

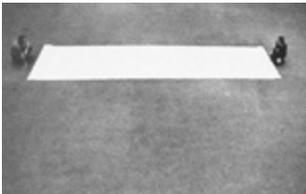
Naturalmente que existe eso que dices. Pero además hay otro problema, un malentendido muy simple: cuando las reglas que hay en la obra se interpretan como si fueran obligatorias. No es verdad que la gente tenga que actuar según mis concepciones. Es su libre decisión aceptar en una obra determinadas posibilidades y reglas y desplegarlas durante la manipulación. Para muchos es un problema distinguir con precisión entre arbitrariedad, reglas y obligación. Entonces, naturalmente, existe el momento de la utopía. Cuando viene alguien y me dice «hay que usar las obras», sólo eso, me parece demasiado simple. Si la obra está almacenada de modo que tiene que desarrollarse en el tiempo y el espacio y no los hay, para mí al menos es como cuando al actuar con el trabajo de forma meramente imaginaria he adquirido conocimientos que son distintos de los que habrían surgido en una situación de actuación real, pero que no puedo tener con imágenes ni con esculturas que no habrían surgido si los trabajos no existieran. El dibujo motiva demasiado poco, es importante que exista la presencia física. Cuando se ve que dentro hay una provocación, que el material está ahí, que el trabajo mental con él es también una forma de material, tu pregunta cambia un poco. Naturalmente que hay utopía; si para desarrollar un trabajo necesitas cuatro semanas o hasta medio año, no es en absoluto posible en cuanto a fuerzas, pero hay muchísimos accesos para mantener en marcha este proceso sin que esté permanentemente enredado físicamente con una cosa. Un pedazo de utopía no es argumento contra el trabajo. El componente utópico, eso lo tuve bastante claro desde el principio, lo he aceptado.



1. *Werksatz* [Primera serie de obras], 1963-1969

En la 1. *Werksatz* el momento conceptual es muy intenso. ¿Podrías definir qué significa para ti “conceptual”?

Existe en diferentes planos. Pero lo más importante es que hay que tener una concepción respecto a la posible acción en el tiempo y el espacio, es decir, no puedo limitarme a una acción ingenua, según me sale, sino que necesito un proyecto, una estructura, una instrucción. Por ejemplo, hay trabajos semejantes a una sucesión, una serie de decisiones enlazada en el tiempo entre hacer y no hacer, cuándo lo hago y durante cuánto tiempo. No abordar esa concepción sería actuar arbitrariamente. También es conceptual si sigo una instrucción que viene del objeto, si me involucro en circunstancias dadas como lugar, tiempo, en decisiones sí-no, dentro-fuera, todo eso no flota en un espacio de decisión libre, sino que ahí existen raseros que exigen planificación. A mi entender, eso sería conceptual en relación con el propio trabajo. Por abreviar, conceptuales pueden ser las decisiones que tomo en relación con un trabajo, o que me sugiere la parte de la obra.



1969

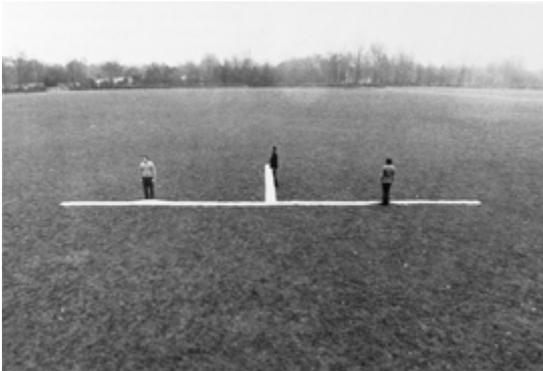


1968

En tu caso, ¿cómo surge realmente un objeto?

Creo que no es muy distinto de lo que ocurre en la creación tradicional; son hallazgos libres; en cualquier caso no intervienen únicamente criterios relativos al material, también deben tomarse en consideración cosas funcionales. Es decir, las decisiones sobre el tamaño o el material no se adoptan desde una concepción estética, sino desde una concepción funcional. Pero para llegar a una forma, a una relación con la forma, a una actitud, a una cuestión fundamental en un objeto, lo que ocurre es un hallazgo, es una invención, es ocurrencia, idea. Hay trabajos que están ahí de golpe; en otros está la idea fundamental y es necesario elaborar la forma, porque aún no está clara, no es nítida. A veces hay una idea fundamental que es muy clara, y también tengo claras las proporciones, pero con el material eso es otra cuestión. O también hay una cuestión en la que la función se vuelve importante, que los detalles técnicos se convierten en problemas artísticos. De manera que no puedo pensar de modo mecanicista, tengo que pensar siempre en formas; si pienso sólo a partir de lo técnico, probablemente llegaría a formas demasiado complicadas. Pero las formas deberían ser declaradamente sencillas, comprensibles.

La palabra “medida” significa mucho para ti.
¿Qué significa?



1972

Puede significar dos cosas. Por un lado, medida dentro del trabajo, que se refiere a las proporciones del cuerpo humano y a las posibilidades de movimiento; y puede significar acotación dentro de un proceso de acción. Por tanto, por un lado es medida y movimiento corporal –por ejemplo, en un espacio limitado–, pero también implica posibilidades de avanzar en un espacio vasto, abierto que es definido por un objeto. Esta acotación no puede ser demasiado abstracta, lo que significaría demasiado abierta, sino que debe poderse ligar siempre a circunstancias dadas. Medida puede ser lo que hago en un paso, o también cuando extendo o muevo los brazos; también puede aludir simplemente a las relaciones entre longitud de brazos, tronco, cabeza, piernas.

Cuando hay acotación dentro de un trabajo significa que encuentro una base desde la cual actúo. Encontrar una medida significaría que no actúo arbitrariamente, sino de conformidad con una definición predeterminedada por el trabajo. ¿Qué significa en concreto?, habría que someterlo a examen y cuestionarlo en trabajos específicos en los que se tematice la idea de la medida, donde por ejemplo defina un tramo o señale un perímetro al que la propia persona aporte algo en la relación con la acción y no que se comporte de cualquier manera, sin forma.



1969

Evidentemente, para ti el material no es sólo algo material, ¿no?

Lo material únicamente está donde formo las piezas. Pero entendiéndolo bien, en el trabajo con estas piezas el material es otra cosa: tiempo, pensamiento, lenguaje, química corporal, entre otras cosas. Esas son las cosas con las que trato, esa es la materia con la que formo. Las piezas mismas no son más que estructuras, son algo dado, una predisposición. Cuando el todo no debe ser nada más un procedimiento mecánico, no sólo una reacción a circunstancias, sino que se introduce a la persona en sus posibilidades cuando constata que “me encuentro aquí”, que existen tales y tales condiciones temporales y espaciales y estas y aquellas posibilidades de movimiento, estoy relacionado con el cuerpo: cansancio, tensión, distensión, sensación, todo eso es material con el que trabajo. En este contexto el tiempo puedo considerarlo un material que transformo, expando el tiempo, contraigo el tiempo, segmento el tiempo. O en el momento en que describo esas relaciones y reconstruyo transcurros, el lenguaje se convierte en parte integrante del trabajo, y por tanto en material. Hasta la propia historia se introduce como material, porque es algo con lo que estoy enredado y que ahí tiene un punto de inflexión. De manera que tengo que utilizar dos conceptos de material: por un lado, el momento físico cuando construyo el objeto, y por otro, todo aquello que define el proceso de la acción.

El tiempo como material, como componente, ¿podrías definirlo en una obra?

La pieza *Weitergehen* [Avanzando], surgida en 1967, está compuesta por 28 bolsillos de igual tamaño, uno detrás de otro y todos abiertos hacia el mismo lado. El trabajo con ella es el siguiente: buscar un lugar donde se pueda trabajar con ella, en ese lugar desenrollar la pieza, se empieza metiendo los pies en el bolsillo del extremo, durante un tiempo se permanece así, se cambia sacando los pies, agachándose, se levanta el bolsillo, se introducen dentro los pies, se permanece así un tiempo, y así sucesivamente hasta que se recorre la pieza completa, sin dejar ningún bolsillo. La gente plantea varias preguntas: ¿qué sentido tiene el trabajo? Es la primera pregunta; luego, ¿para qué necesito una cosa así?, también puedo dibujar en el suelo, bastaría con eso, y entonces qué tendría eso de arte; todas esas preguntas se pueden abordar muy bien, entonces yo empecé a explicar la propia pieza, la anchura del bolsillo es tal que tengo la sensación de que los pies pueden ponerse con libertad, no están apretados, la longitud la he elegido en proporción con la anchura.

Después tengo que aclarar la diferencia de si me limito a dibujar algo así en el suelo, o de si tengo alguna relación con el objeto y con el lugar, para desenrollarlo allí, si no bastaría, y yo recalco que si lo dibujara no tendría que agacharme, y el agacharse en una especie de fragmento de tiempo, segmentación de tiempo. Entonces se pregunta muchas veces qué sentido tiene el objeto. Es muy delicado, a menudo he hablado de proporciones temporales, ¿son unidades de tiempo yuxtapuestas o parte de un todo? Y las concepciones del tiempo que construyo allí no tienen nada que ver con el tiempo real, o sea con el tiempo medido. Pero la tensión existe. Me acuerdo de una discusión en la que no se podía avanzar, y entonces un viejo ayudó diciendo algo muy razonable, que era el problema de los griegos, ¿se puede concebir el tiempo linealmente o está compuesto de partes infinitesimales, como en el ejemplo de la flecha, es un continuo o está en un lugar distinto en cada instante?



1967

E... interior – exterior...

Luego está este trabajo, que también tiene que ver con el tiempo. Consta de una forma cuadrada hecha con cuatro tablas de madera envueltas en tela negra, se llama *Vergessen macht leer* [Olvidar es vaciar]; se puede plegar, las esquinas son flexibles, la altura está elegida según la proporción áurea, ante ella, en uno de los lados, hay un reloj que abarca una hora, y una caja con terrones de azúcar, al otro lado hay una bandera blanca. De nuevo es importante escoger un lugar; cuando se despliega la pieza representa el lugar; saco las cosas del estuche del cuadrado y las instalo; el reloj representa el tiempo, el azúcar representa el interior, la bandera representa el exterior. Interior sin más, porque cuando como algo, la glucosa tiene un enorme efecto sobre el cuerpo; exterior porque con la bandera hago señales. No estoy ahí presente como artista, no me interpongo, eso es para mí un criterio crucial. No hacer nada en una hora más que estar ocupado con el lugar-tiempo y la posibilidad de decisión por el exterior o el interior. Lo que está dentro y fuera no se puede, no se debe decir, porque forma parte del trabajo con la pieza, pero yo creo que aquí se alude a momentos esenciales que también tenemos en otras situaciones de la vida, sin que estén ligados a determinados objetos y situaciones: está ahí en abstracto, pero concentrado.



1967

Trabajar con el tiempo también significa preocuparse por el ritmo.

El ritmo es muy importante. En las decisiones sobre el tiempo tengo que encontrar un ritmo interior, por ejemplo, cuándo doy un paso, cómo lo doy de grande con respecto al anterior. Ahí te topas de inmediato con la pregunta de dónde proviene esa concepción del ritmo. ¿Viene dada por naturaleza o son más bien concepciones culturales? Pueden ser las dos cosas a la vez, o en paralelo. Si, por ejemplo, observo el ritmo cardíaco, la circulación sanguínea, tengo una definición distinta de la que tengo al desarrollar concepciones rítmicas, por ejemplo, mediante experiencias procedentes del ornamento. Es una repetición totalmente distinta de lo mismo y un motivo totalmente distinto de conformar el ritmo en la acción. Los contrarios orden-caos son inherentes. El orden puede estar en el trabajo, en las proporciones, el caos puede ser lo que introduzco si estoy desorganizado en la toma de referencias. El pensamiento es salvaje, o también una pieza puede predeterminar una situación desordenada de modo que después tengo que desarrollar ideas de orden. Ahí siempre sirve de ayuda nuevamente una concepción del ritmo, de secuencias temporales, al igual que de cambios de lugar, de sucesiones de pasos.

Cuando hablo de ornamento quiero decir la repetición, como las cenefas con crestas de olas; algo así hay que encontrarlo, no es un punto único, sino un transcurso. Esta forma vivencial, una evolución lineal en el tiempo, así que me explico el origen, la visualización de un transcurso temporal rítmico que tiene su origen en el primer ornamento que hay, eso me resulta muy plausible. Puede que venga de la cestería. En cualquier caso es otro retorno de lo mismo, en la cabeza y en el cuerpo.

Proyecto y transcurso: ¿juntos son lo procesal?

Creo que un trabajo con las piezas no se puede empezar desde el reposo. Debe haber motivo, y puede haber motivo para lo que me propongo en el trayecto temporal y espacial y dentro de él. Con este proyecto entro en el asunto y me topo con situaciones en mí y en torno a mí que están en contradicción con esa idea con la que empecé. Es una situación conflictiva: o sigo el proyecto que me había dado a mí mismo o estoy dispuesto a modificarlo. Mi experiencia es que una vez que estás en movimiento no es posible realizar hasta el final un proyecto; y sería ridículo empeñarse en hacerlo sólo porque está el proyecto. Hay que aceptar que pase algo distinto, y hay que estar dispuesto a aceptarlo. Y es una forma de experiencia muy intensa ver dónde se produce el choque, dónde se encuentran el proyecto y su contrario. Ejemplo: se marca en el paisaje un lugar desde el que me pongo en marcha, al que regreso. Me pongo un margen de un cuarto de hora, me pongo en marcha, y se convierte en dos horas. En el momento de la salida tengo una concepción de la proporción que es más bien pequeña, en la realización me doy cuenta de que necesito dimensiones mucho mayores para extenderme y cobrar distancia.



1969

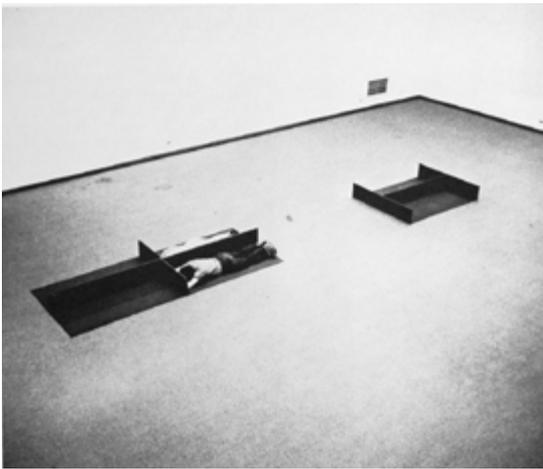
En la *2. Werksatz* [Segunda serie de obras] hay variaciones, en la *1. Werksatz* se evitaban estrictamente.

En la *1. Werksatz* quería ser ejemplar con cada una de las piezas. Todo lo que significaba variación estaba excluido, porque pensaba que la variación ya estaba incluida en el trabajo con la pieza. Las situaciones básicas en esta serie de obras ya no se pueden comprender así. También tuve la experiencia de que para muchísimas personas, en parte incluso para mí mismo, con un trabajo no se podía abarcar precisamente aquello a lo que en él se aludía en conjunto, y de que es totalmente razonable que, si sólo existe un trabajo, las cosas se aportan asociativamente, que se construyen materialmente y que de ello resultan otros momentos.

Por ejemplo, relaciones que se captan con la mirada, relaciones con una segunda y una tercera persona que no se pueden tener concentradas en una pieza porque allí muchas cosas pasan en la imaginación. Y yo quería que eso se hiciera más concreto, más real en el trabajo. Esa era una de las razones de que también haya sucesiones de formas. La variación no es tal vez la expresión correcta, más bien: sucesiones.

¿Hay algo así como un trabajo clave que marque la transición de la primera serie de obras a la segunda?

Sí, pero ese trabajo, *Exercise-piece* [Pieza de ejercicio] tiene para mí un carácter esencialmente escultórico, a diferencia de la mayoría de los trabajos anteriores. La distancia debe establecerse según las necesidades de los dos actantes. El trabajo sería ocupar el segmento que se eligiera. Eso sucede con relación a la otra persona. La apertura y el cierre de la pieza derecha podrían presentarse como un momento perturbador. Cuando me tumbo, veo dónde se tumba el otro, y en ese momento me relaciono con él de forma concreta. Pero puede ser que él se cambie a otro segmento y que yo no me dé cuenta; sigo tumbado y por tanto me relaciono con un lugar donde supongo que está él. Al cabo de un tiempo me levanto y veo que él ya no se encuentra ahí; para mí la realidad era esa posición, pero no era real, porque en realidad era distinta. Lo importante es esta constatación, que nunca es posible poner de acuerdo la concepción y la realidad. Cuando describo esta relación, la que había, en forma de dibujo, es parte integrante del trabajo. Registrarlo es una reconstrucción de situaciones percibidas realmente y de concepciones. Al registrarlo, la figura del recuerdo se convierte en realidad. El diagrama representa el efecto; el conjunto, como yo lo recuerdo, es entonces la realidad: lugar – dirección – duración – energía.



1969

Has mencionado que el tiempo para ti es un material. ¿Y, en cambio, el lugar qué sería para ti?

El lugar tiene significado. El lugar en el que estoy. El lugar que elijo. El lugar desde el que me expando. Eso tiene significado totalmente existencial. El tiempo no puede tener en absoluto ese significado, es material con el que trabajo, el significado sólo se instaure cuando en ese tiempo desarrollo algo que recibe significado. El lugar tiene ese significado desde el principio, es una idea que yo llevo conmigo. El lugar puede aludir a un estado anímico fundamental. El lugar puedo ligarlo muy fácilmente con la idea de reposo. Voy de aquí allá en el tiempo, eso difícilmente lo puedo relacionar con el reposo. El museo puede ser un lugar. Pero lo decisivo es que el lugar se elige libremente; porque está relacionado con una idea. Si un lugar está predeterminado, entonces no tengo esa libertad, en general no. Esta es la contradicción que tengo que arreglar cuando me relaciono con situaciones en el museo.



1967

¿Así se explica que algunos trabajos sólo puedan documentarse, otros demostrarse y otros más instalarse?

Los trabajos que se desarrollan en grandes espacios, o sea en espacios paisajísticos, o que contienen condiciones temporales grandes, los puedo documentar en forma de imágenes, la relación externa; la situación actual sólo puede introducirse en el museo mediante documentación. Después hay trabajos que deben demostrarse, en ellos las circunstancias no son directamente reconocibles, habría que ocuparse durante más tiempo con lo que en el museo no existe temporal ni espacialmente. Así que yo iré al lugar y acortaré el trayecto de conocer las relaciones demostrando las relaciones. Y hay trabajos que se instalan, se montan fijos; cuando me acerco puedo comprender inmediatamente qué hay que hacer con la cosa. A la instalación le corresponde material sólido, como madera o hierro. Las situaciones de demostración son en general más ruidosas; yo voy con trabajos, los despliego, trabajo con ellos, luego los pliego y me los llevo. De modo que simplemente monto una situación, mientras que en la instalación la encuentro preexistente.



1968



1967



1975

¿Cómo ves tu papel en la Academia de Hamburgo?

Desde el principio me vi metido en una suerte de papel especial, por el hecho de que en la academia había concepciones muy consolidadas, muy académicas, y yo introduje otro concepto de obra y por tanto también otros procedimientos de trabajo. No terminó sin sus rasguños. La gente que quería salirse del esquema se congregó en torno a mí, esa impresión me dio. El peligro que surgió al cabo de un tiempo era que la gente se lanzó demasiado sobre mis concepciones del arte y de la generación de la forma. Esto era tan diferente de lo que conocían que las cosas que yo representaba se veían con mucha precisión, hipernítidas, y con frecuencia se comprendían como momentos aislados como tales en lugar de apropiarse realmente de los fundamentos. Ya fuera una postura distinta sobre el arte o un concepto diferente del tiempo, del material. Eso planteaba entonces la cuestión de que, si la gente se lanzaba a eso tan desmedidamente, el conjunto no dejaría que se hiciera una academia nueva. ¡Eso va muy rápido! Mi idea era fomentar las predisposiciones individuales, disuadir a la gente de que asumiera momentos de mi trabajo y los convirtiera en clichés. Llevar a la gente al punto de que aprendiera a aceptarse a sí misma y sus predisposiciones, y que ayudara a que las peculiaridades que existían en su personalidad adquirieran una forma. Lo que será de ellos cuando hayan terminado en la academia. Yo no podía aceptar que todos los que estaban conmigo fueran a ser artistas. Lo más valioso, creo, era que tuvieron experiencias que de otro modo no habrían podido tener ni en la academia ni en ninguna otra parte, y que usaban esas experiencias en su vida. Considerarían el arte de otro modo, y las cosas también.

Por ejemplo, ¿cómo?

Para hacer saltar de una vez por todas esas cuestiones estilísticas y academicistas tan estrictas, lo dije con absoluta sencillez en la clase de escultura: lo que están haciendo no son ustedes mismos; lo que hacen lo han tomado de otros. Entonces dijeron que yo estaba contra la tradición. Les pregunté qué es la tradición, y me replicaron: “es que tú vas contra la escultura, estás contra los materiales tradicionales”. Contesté: “¿y qué es un material tradicional?”. ¡El yeso! Les dije: “mañana a la tres me presentaré aquí en el aula y trabajaré con su material, con yeso, y haré una escultura”. A las tres no faltaba ni un alumno en el aula, todos tenían gran curiosidad, y yo cogí un puñado de yeso en polvo. Lo tiré dentro de la sala, ellos estaban de pie, cogí un reloj y me puse a contar. Pasaron como unos tres minutos hasta que el polvo del yeso se acumuló en el suelo, y les dije: “eso fue una escultura relacionada con el tiempo, y era un material tradicional: yeso”.

Se quedaron tan afectados en sus concepciones... En ese momento esas provocaciones causaban un escándalo enorme

“Escultural”, un concepto que ha salido varias veces. ¿Cómo lo entiendes tú?

Lo escultural es actuar en y con los trabajos. Puede percibirse como escultural el propio cuerpo en los movimientos en la obra, también el propio cuerpo en relación con un segundo cuerpo, que puede encontrarse enfrente de mí; escultural puede ser la relación que establezco desde mi cuerpo en el espacio, con relación al espacio; escultural puede ser la experiencia de la relación de proporcionalidad del cuerpo, yo no me limito a estar ahí de pie, estoy en relaciones corporales y por tanto en relaciones plásticas. Es decir, hay una medida del paso, las posibilidades que tiene el cuerpo de caminar están de nuevo en relación con la forma del trabajo, tal como es. Se considera escultural, en las medidas, más bien para trabajos pequeños, digamos que sería pequeño hasta 6 x 6 m; lo que sobrepase esas medidas, sobre todo si hay distancia espacial entre dos elementos, son más bien trabajos relacionados con el espacio o las personas. Lo escultural exige presencia en un espacio restringido. Y naturalmente, el propio objeto puede ser escultural, por ejemplo, como polo opuesto al peso corporal.

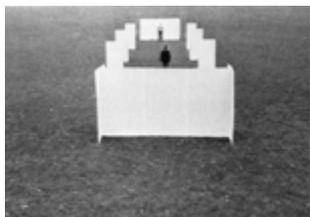


1975

Una vez más, fuerte y claro: ¿estas piezas de Colonia son en sí mismas esculturas, o sólo lo son cuando se usan?

Estos trabajos deben ser coherentes en sí mismos. Y eso vale para todos los trabajos. También cuando están ante mí deben ser un todo. No es ninguna parafernalia, son formas. Pero no son formas autónomas, sino que exigen acción. Sin una acción sobre ellas no están completas; no tienen la función para las que han sido pensadas.

La exigencia de que la forma debe ser coherente, aunque sin embargo no es autónoma, sería apropiada en general para la escenografía. La serie *Bau* [Construcción], esas paredes móviles, en la fotografía a veces recuerdan maquetas de escenografía de un bastidor transformable, primer acto, segundo acto...



1973



1973

Es difícil transmitir la situación concreta a través de una foto. No logra comunicar precisamente lo principal: cuando estoy dentro, experimento que hay un espacio interior invisible, que hay una relación muy estrecha con las proporciones, con conceptos artístico-plásticos. En la acción de trabajo no se tiene una sensación de escenario, las cosas tienen un intenso valor plástico, táctil, por su mismo material y sus dimensiones, no son bambalinas cubiertas de polvo.

Se trata de proyectos en el espacio y de háptica, que yo también llamo calor cuando lo que se quiere decir son paredes, en las que estoy de pie. Se entienden en sentido escultural, por ejemplo, este *Raumsegment mit Standstelle* [Segmento de espacio con apoyo]. Mientras que en la serie *Bau*, de la que hemos hablado primero, tengo que conectar espacios, avanzando o con la vista, en el sentido de una proyección mental. Pienso hacia allá y esto debe llegar allí. Por el contrario, trabajos como *Raumsegment mit Standstelle*, donde yo permanezco de pie entre las paredes, tienen que ser más táctiles, el calor que se expresa en el material e incluso en el tono de color sugiere cercanía y me envuelve desde la forma.

“El otro concepto de obra” es claramente la palabra clave de tu trabajo.

Sí. La obra no existe en las partes, la obra surge en el trabajo con esas partes. Y depende completamente de la persona que maneja esas partes. La obra surge en la actividad real. Eso es lo contrario de la comprensión tradicional, donde la obra ya existe en el objeto. Naturalmente, eso exige que haya una apertura, en el sentido de que en la pieza no hay contenida información que haya que extraer, que haya que leer, sino que esa información debe generarse en el trabajo con la pieza. Las piezas deben dejarse aludir como algo que no está completamente formalizado, sino que plantea preguntas abiertas, libres. De modo que la obra sucede en la confluencia de pensamiento y algo dado previamente que exige trabajo. Lo que sucede en la acción es lo que constituye la obra. No es idéntico al concepto de obra, que es la idea previa de lo que podría ser, y también es la idea que constato que ha llegado a ser y aún podría llegar a ser.

Una vez que está terminado un trabajo, ¿el que viene después supone una repetición?

Es muy extraño que la obra esté concluida en el proceso de acción actual, casi siempre se extiende más allá en el tiempo. El trabajo no tiene término; el final debe encontrarlo en cada caso la persona que actúa. El trabajo en sí no define ningún momento específico, sólo pretende ofrecer circunstancias objetivas; la persona que actúa no debe encontrar mis planteamientos personales, sino circunstancias que están ampliamente objetivadas. Yo llamo objetivas las relaciones corporales, las posibilidades de andar, las posibilidades de movimiento, las concepciones sobre el tiempo, las proporciones deben ser tales que cualquiera las pueda encontrar. A mi entender es objetiva la pieza, subjetivo es lo que la persona hace con ella; cada uno hará algo diferente, partiendo de sus necesidades. Mi experiencia es que a lo largo de muchos años siempre trabajo de manera diferente con las piezas, porque mis preguntas cambian, y creo que eso también se aplica a otras personas.

¿Eso explica que en tus partes de obra no se pueda leer ningún conflicto psíquico?

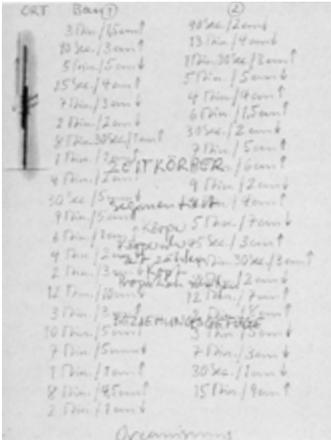
Eso no puede ser así. Si fuera así, mi trabajo sería deficiente, o incluso inservible. Si acaso, debe ser tan abierto que cada cual pueda dirimir en ella sus conflictos individuales. Si tuviera que ocuparse de mis conflictos, sería justamente lo que considero valioso en cada uno, lo que necesito para constituir la obra, entonces eso estaría excluido en la práctica. Para mí eso es el punto principal en el otro concepto de obra. Antes lo usaba como regla mnemotécnica, tal vez sea un poco grosero, pero en el concepto de obra tradicional tengo que ocuparme de las necesidades y concepciones del artista en el trabajo, mientras que lo que yo quiero es que las necesidades que tiene cada uno se puedan introducir en el trabajo y constituyan una fuerza para la formación de la obra, el material, el potencial para la constitución de la obra. A eso corresponde esencialmente mi concepción de lo subjetivo y lo objetivo. Como artista, en las partes que hago no puedo obstaculizar al que trabaja con las partes. Él no puede estar obligado a ocuparse de mí, sino con circunstancias objetivas que están en la pieza, lo que exige que en el trabajo no me encuentre a mí como artista.

Lema: responsabilidad por la obra.

Responsabilidad por la obra significa que todo el que está involucrado en este proceso de acción debe sostener la creación; responde de lo que se crea, de lo que en último término se define como obra; eso no lo puede suplir nadie. Aquí no hay recepción en el sentido tradicional. Los trabajos no se pueden recibir pasivamente, tienen que hacerse. Yo –u otro– no recibo más que lo que he hecho, y quizás sólo en el momento exacto, yo lo realizo en el momento. Para mí la recepción significa algo así como conclusión. Ahí siempre he tenido la idea de que el proceso de acción que sucede se convierte en algo fijo, con carácter de objeto. Con frecuencia me entra la tentación de plasmar en dibujo o con palabras lo que ha ocurrido. Porque ¿cómo puedo transmitir a un tercero lo que no ha existido materialmente?; son cosas absolutamente concretas aunque tampoco son materiales. Yo creo que es muy natural intentar comunicar a otros lo que ha pasado, lo que no puede ni debe fijarse en la forma.

Te refieres a los diagramas. ¿No son actas demasiado subjetivas? ¿Pueden leerlos quienes no estuvieron presentes?

Son subjetivos. Y así tienen que ser. Porque dibujan experiencias subjetivas, aunque hechas en un trabajo objetivo. No todos los diagramas pueden usarse. Pero algunos son ejemplares, pueden responder a situaciones fundamentales con la pieza. Y de conceptos comunes, lo que significan, cómo me manejo con ellos. Eso se puede sacar de ellos, que no se trata sólo de la reacción, de reaccionar, eso sería muy soso.



To No. 43/First Work Set
 [Para n°. 43/Primera serie de obras]

¿Qué hay del arte y la vida?

¡Uy!, eso es duro. Las situaciones no son las mismas que en la vida diaria. Por ejemplo, si varias personas ensayan una marcha al paso, es distinto que en el autobús o en una banda transportadora, es importante experimentar la diferencia: el otro es un valor, no es nada rechazado o indiferente, sin él no funciona. Y hay que aportar lenguaje y química corporal, porque yo no trabajo tanto con el objeto como conmigo mismo. Lejanamente se puede comparar con Duchamp: como él recuperaba un objeto poco vistoso y lo colocaba sobre el pedestal o la base, así es como se extraen aquí estados anímicos fundamentales, aislados, que si no permanecen mezclados, cubiertos, que están tan embebidos amorfamente, sin significado, que no son percibidos como algo que es especial y fundamental.

Pero formalmente hay un conflicto de relaciones dispares, eso sí que es muy característico.

Las relaciones dispares aclaran más las posiciones como iguales o aproximadas. Por ejemplo, aquí está un trabajo, *Standstelle und Bewegungsstrecke* [Apoyo y trayectoria de movimiento] que consta de dos polos: uno significa reposo, adoptar un punto de partida fijo desde el que únicamente tengo una perspectiva visual; en el otro polo tengo que caminar, caminar lateralmente. Una oposición extrema de forma sencillísima. En la pieza en la que yo estoy erguido y quieto –yo, por poner un ejemplo– puedo sentirme a mí mismo como escultura. Sobre la banda por la que me desplazo paso a paso no tengo la quietud para sentirme como escultura; el punto de tener que estar de pie quieto y ver al otro en movimiento, en otro principio diferente, refuerza precisamente el momento del estar quieto sobre sí con carácter escultural. El otro, a su vez, experimentará su forma de movimiento con mucha más intensidad que si tuviera enfrente a alguien que también se moviera.

En esta pieza las proporciones son: la anchura del apoyo cabe veinte veces en el trayecto del movimiento, la mitad del trayecto habría sido demasiado poco para la persona de enfrente.

Lo decisivo es encontrar la distancia correcta; si ambas partes están muy próximas, la presencia de la persona de enfrente será más intensa, si está más alejada, el espacio que queda en medio cobra más importancia. Además hay tres posibilidades de ubicación para una intensa toma de referencia. La primera es el apoyo en el centro, enfrente, para que la persona ubicada sobre la banda de movimiento llegue hasta esa posición y vuelva a salirse de ella. La segunda posibilidad es que el apoyo esté justo enfrente del punto inicial del trayecto de movimiento; o al final. Por un lado: llegar allí, cruzarse y volver a caminar hacia fuera; por otro: partir del mismo punto; o la tercera posibilidad: ir hasta el punto. El material es hierro; el apoyo funciona como una especie de zócalo, la banda de movimiento debe ser tan pesada que el que va por encima de ella la perciba como un contrapeso, el cuerpo recibe una especie de liviandad, porque la pesadez del material se incorpora sensorialmente al trabajo que está sucediendo.



1975

Estos trabajos se muestran por primera vez en público. ¿Qué es lo que ha determinado la elección, y qué expectativas tienes?

La elección estuvo determinada por los espacios y por el deseo de crear en conjunto una situación relajada. Quería poca complicación para no tapar momentos muy sencillos. Con pocas diferencias formales pueden hacerse patentes temas que no son muy cercanos pero que son comparables. Oposiciones vehementes me habrían resultado muy ruidosas, escandalosas. Entonces al final el observador sólo se preocupa de las oposiciones, de lo sensacional, en lugar de hacerlo de las propias cosas.

Ahí hay una pieza que define el espacio circundante, luego una pieza estática relajada para dos personas, las piezas para caminar son una forma opuesta a ellas, y en cada una hay un tema distinto: alejarse caminando puede ser referencia al espacio circundante, puede ser, como al salirse caminando del círculo, una toma de referencia respecto al espacio interior que forma la pieza, y alejarse caminando también puede referirse al de enfrente. La relación directa con el espacio circundante viene dada por la pieza de cinco partes: un eje espacial, una pared, un paso. Mientras en el círculo la decisión ocurre en la cabeza durante el alejamiento caminando, la relación es indirecta, en el trabajo de cinco piezas se decide la culminación, la prueba de si se puede culminar lo que ha dispuesto alguien, en este caso yo. Siempre cabe pensar otras disposiciones, no hay una que sea la única correcta. Es una referencia totalmente directa. Algo distinto es que la persona de enfrente esté de pie, libre, sin protección, o que esté rodeado de un objeto, como en esta pieza para caminar, en la que puedo entrar frontalmente y salir lateralmente. Creo que aquí puede comprenderse algo: estar de pie sin protección – estar de pie protegido; espacio interior – espacio exterior; referencia directa o indirecta con el de enfrente; referencia directa o indirecta con el espacio circundante.

No has contestado nada a la pregunta sobre tus expectativas.

Lo que me interesa mucho de todo eso es si se logra descubrir el tema sin demasiada explicación, creo que se explican solos mediante la forma que tienen y mediante la disposición que se ha hecho. Para mí sería una experiencia nueva ver que los trabajos no tienen necesidad de demostrarse, sino que se abordan en una situación completamente tranquila en la manera en que lo dan a entender las cosas. Eso se experimentaría por primera vez a gran escala en esta exposición.

Un todo también es algo cerrado. La apertura es para ti condición *sine qua non*. Sin embargo, ¿existe un todo?

En sentido tradicional no, sólo puede existir en partes. Una parte es el objeto, otra parte es el trabajo que se hace con él, la tercera es la reconstrucción, mediante el dibujo o el lenguaje, de las circunstancias del proceso. Cuando contemplo el todo y tengo el deseo, la concepción de la obra en el sentido de un todo, debo mirar a las tres partes para obtener a partir de ellas una concepción de la totalidad. He de renunciar a un todo tradicional, pero, por otro lado, con esa renuncia gano algo más, en concreto la forma no terminada, la posibilidad de intervenir, la posibilidad de crear la obra yo mismo y de responder yo mismo. Creo que este planteamiento es tan nítido como nunca antes se había planteado en la constitución tradicional de la forma.

No quieres formalizar. Eres dependiente de otros.
Sí, ¿y por qué?

En mi trabajo soy mucho más dependiente de la disposición de las personas que un artista con formas fijas en las que esté formulada su voluntad, su pensamiento. Porque yo no quiero formalizar; el trabajo debe realizarse. ¿Y por qué? Una explicación la dan... las experiencias de la guerra. Ver que las cosas se derrumban, que no hay valores fijos, a uno le pertenece sólo lo que puede llevar consigo, lo inmediato, lo que llevo puesto. Desarrollé formidables resistencias, pero formidables, incluso en la época en que estudiaba, contra las cosas fijas, expresadas en la escultura, sobre todo contra las formas establecidas. A todas esas esculturas de los museos me habría encantado... ¡Pum! Esa carga, quitarla de en medio. Hasta el momento en que por primera vez tuve un espacio propio en el que podía almacenar cosas no hay en absoluto nada parecido a trabajos que puedan depositarse como algo fijo, todo es móvil: equipaje, poder llevar, transporte... Las primeras cosas pesadas están relacionadas en el tiempo con la situación docente en Hamburgo. Por primera vez tener un espacio en el que puedo almacenar algo fijo. Lo que no se podía terminar ya estaba ahí cuando aún trabajaba en formas tradicionales, ¡entonces era testarudo hasta más no poder! ¡Buf!, a muchos les encendía de rabia. Era una fijación, no surgió al tratar con el arte ni con la historia del arte. Ya se encontraba allí. Me puso en muchísimas situaciones conflictivas, con las instituciones, con los amigos y colegas. Todavía me acuerdo de las primeras discusiones con mis profesores de la academia, giraban sobre este punto. A veces yo no estaba dispuesto en absoluto a aceptar las posiciones contrarias. Hoy todo es muy distinto... Pero hoy tengo una situación descansada, simplemente, sé más.

La terminación se la dejas a los demás. ¿No existe el riesgo de que la gente sea incompetente?

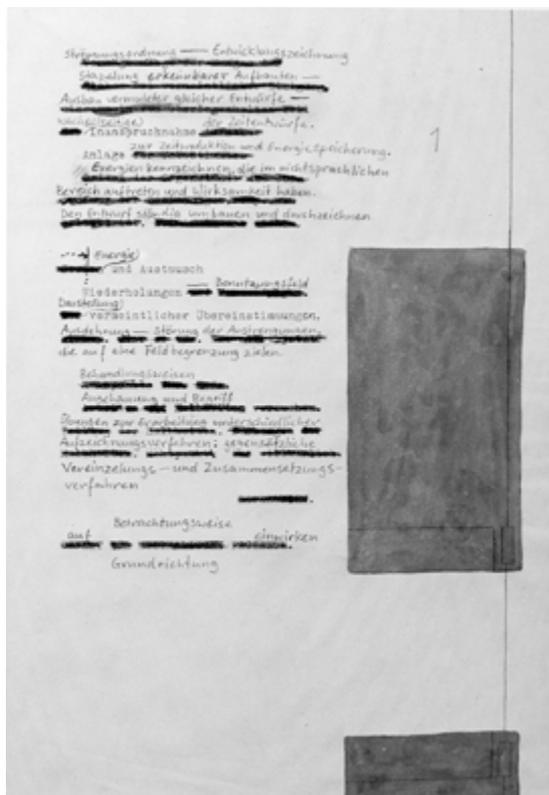
Riesgo, sí... Antes que nada, yo parto de mis circunstancias. Sencillamente, confío en que hay personas que aportan esa disposición que yo necesito. El que al principio fuera muy deficiente tiene muchas causas: desconocimiento, partir de puntos de vista que aquí son inservibles; como es natural, plantear en mi trabajo preguntas tradicionales no funciona. Pero creo que con el paso del tiempo, y así ha ocurrido con el paso de los años, se ha ido imponiendo paulatinamente la comprensión necesaria. Primero que todo, soy competente, puedo aportar un ejemplo, pero nunca diré "así tiene que ser", porque lo que yo pienso es precisamente que cada uno debería decidir. ¿Por qué cada uno? En primer lugar, no soporto la obligación ni la presión. Para mí es necesaria la apertura, y tengo que desearla también para las demás personas. Hay ahí una confianza y un espíritu de contradicción frente a la historia, frente a la gran pretensión del artista que define el mundo.

En cierta medida es entonces el profano, el receptor activo, el que pone a prueba la objetividad de esa apertura.

Lo que dices es correcto. No puedo establecerlo yo. Pero creo que las fuerzas que yo tengo también existen en otras partes. Si creyera que sólo puedo hacerlo yo, lo formalizaría, supongo. Y yo también aprendo de lo que hacen otros. La respuesta a muchos momentos que hay en el trabajo me la han aportado los demás. No ha sido unilateral.

Algún día estarás muerto. ¿Qué sucederá entonces con tus trabajos?

Si los trabajos son correctos perdurarán. No debería existir sólo el trabajo, como hecho, debe haber ejemplos, creo, de que he tenido que trabajado mucho con las cosas. Debe haber una historia sobre ello, deben surgir leyendas. Porque en la toma de referencia sobre cada trabajo siempre se refleja algo de la época en la que tuvo lugar el trabajo. Cuando veo registros de los años 1966-1967 y al cabo de cinco o diez años vuelvo a trabajar sobre ellos, hay formulaciones completamente distintas. Si se tiene interés en ver los procesos de trabajo como obras, presuponiendo que no desaparezcan, creo que los trabajos, si son correctos, siempre significan provocación para trabajar con ello. Cuando en un tiempo prolongado tengo varias tomas de referencia con un trabajo se forma un espacio conceptual, todas las historias que han ocurrido no las puedo desprender mentalmente de la pieza, pertenecen a ella. Yo mismo me doy cuenta, pero también otras personas lo notan. A eso me refiero con leyenda. No quiere decir nada verosímil, sino más bien que muchas de las cosas que surgieron ahí están formadas precisamente de poesía y de verdad. En la reconstrucción no tiene demasiado sentido discutir cuál era realmente el sentido de medir y contar, y qué se añadió por la vivencia o qué se agregó a posteriori a partir de la reflexión, a partir del meditar sobre ello. En el momento en que lo reconstruyo en la imaginación, o en el dibujo o con el lenguaje, es la realidad, y lo que fuera entonces como medida, conteo y hecho tiene cada vez menos importancia.



BIBLIOGRAFÍA

SELECCIÓN DE TEXTOS DE PUBLICACIONES

Brock, Bazon. "Die Überwindung der Kunst durch die Kunst" [La superación del arte por el arte]. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28 de febrero de 1969.

Bois, Yve-Alain. "Questions a F. E. Walther" [Preguntas a F. E. Walther]. *Robho*, núms. 5-6 (1971): 14-15.

Jappe, Georg. "Franz Erhard Walther. Interview by Georg Jappe." *Studio International*, núm. 982 (agosto 1976): 65-68.

Walther, Franz Erhard. "First Workset." *Avalanche* (Primavera 1972): 34-41.

_____. "Der andere Werkbegriff" [El otro concepto de obra]. *Kunstforum International*, vol. 29 (1978): 102-104.

SELECCIÓN DE TEXTOS DE EXPOSICIONES

Jappe, Georg. "Dialog mit Georg Jappe" [Diálogo con Georg Jappe]. *Franz Erhard Walther: 2. Werksatz. Skulpturen, Zeichnungen*. Colonia: Museum Ludwig, 1977.

Leering, Jean. *Vroege werken, 1955-63. 1. Werksatz, bestaande uit 58 stukken, 1963-69* [Obras tempranas, 1955-1963. Primera serie de obras, compuesta por 58 piezas]. Folleto. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1972.

Walther, Franz Erhard. *Objekte benutzen* [Objetos, para usar]. Folleto. Kunstakademie Düsseldorf, 30 de mayo de 1967.

_____. *Prozessmaterial* [Material en proceso]. Colonia: Heiner Friedrich, 1971.

Wember, Paul. "Arbeiten 1955-1963. Die Phasen vor dem 1. Werksatz" [Obras, 1955-1963. Las fases previas a la *Primera serie de obras*]. *Objekte benutzen*. Krefeld: Museum Haus Lange Krefeld, 1972.

AGRADECIMIENTOS

Fundación Jumex Arte Contemporáneo agradece el invaluable apoyo del Sr. Eugenio López Rodea para la realización de este proyecto y dedicamos esta publicación a la memoria de la Sra. Isabel Alonso de López.

También agradecemos el apoyo de Manuel Vicente Martínez, Vicepresidente de Grupo Jumex, Marcelino Menéndez, y los directores del Grupo Jumex por su ayuda y facilidades que nos brindaron: Miguel Ángel Autrique, Juan Carlos Blanco, José Luis Bush, José Antonio Fernández, Eutimio Fernández, Roberto Fernández, Juan Manuel Fernández, Luis Hurtado, Víctor López, Juan Carlos Molina, Jesús Pedro Nagore, Fernando Palacios, Jorge Quirós, Luis Arturo Rojas, Darío Valdés y Adolfo Varguez.

Franz Erhard Walther Foundation

Galerie Jocelyn Wolff, París
Peter Freeman, Inc., Nueva York
KOW, Berlín
SKOPIA Art contemporain, Ginebra

Chopard Manufacture, Suiza
Dia Art Foundation, Nueva York
Fonds Régional d'Art Contemporain Bretagne, Rennes
Musée d'Art Moderne et Contemporain, Ginebra
Museum Wiesbaden

Agradecimientos especiales a:

Philippe Bertherat
Lionel Bovier
Alastair Cookson
Pierre Darier
Morgane Esteve
Peter Freeman
Burkhard y Gabriela Gantenbein
Eva-Maria Gerhards
Hagar Lotte Geyer
Ada Maria Hennel
Boris Hirmas
Pierre-Henri Jaccaud
Jayne Johnson
Alexander Klar
Irina Klemme
Klaus Lintl
Jessica Morgan
Nikolaus Oberhuber
Martina Panelli
Christian Rattemeyer
Timm Rautert
Emmanuella Soucas
Karl Friedrich Scheufele
Erik Verhagen
Anne Walther
Giorgina Walther
Johanna Walther
Susanne Walther
Peter Weibel
Jocelyn Wolff

FUNDACIÓN JUMEX ARTE
CONTEMPORÁNEO

FUNDADORES

Sr. Eugenio López Rodea
Sra. Isabel Alonso de López

Eugenio López Alonso
Presidente

DIRECCIÓN

Rosario Nadal
Directora Adjunta

Julieta González
Directora Artística

Ana Luisa Pérez
Edith Martínez
*Asistentes de Presidencia
y Dirección*

CURADURÍA

Kit Hammonds
Curador

Catalina Lozano
Curadora asociada

María Emilia Fernández
Adriana Kuri
Gabriel Villalobos
Asistentes curatoriales

Begoña Hano
*Coordinadora
de Exposiciones*

REGISTRO

Luz Elena Mendoza
Jefa de Registro

Mariana López
Andrea Sánchez
Asistentes de Registro y Conservación

Óscar Díaz
José Juan Zúñiga
Sergio González
Iván Gómez
Equipo de Montaje

EDUCACIÓN Y FOMENTO

Ana Cristina Flores
*Coordinadora de Educación
y Fomento*

Ketzali Arreola
Ana Isabel Escutia
Asistentes de Educación

Mónica Quintini
Asistente de Fomento

EDITORIAL Y DISEÑO

Arely Ramírez
Coordinadora Editorial

Andrea Volcán
Diseñadora

COMUNICACIÓN

Ruth Ovseyevitz
Gerente de Comunicación

Adriana Gil
Coordinadora de Comunicación

BIBLIOTECA

Cristina Ortega
Bibliotecaria

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Aurora Martínez
Gerente Administrativo

Arturo Quiroz
Jefe de Finanzas

Javier Cartagena
Coordinador Administrativo

Alan E. Castro
Asistente de Contabilidad

Héctor Polo Delgado
Juan Pablo Santana
Librería

Linette Cervantes
Marisol Vázquez
Moisés Aparicio
Taquilla

PLANEACIÓN Y OPERACIÓN

Francisco Rentería
*Gerente de Planeación
y Operación*

Enrique Ibarra
*Coordinador de Planeación
y Operación*

Daniel Ricaño
Coordinador Audiovisual

MANTENIMIENTO

Alejandro López
Gerardo Rivero
Víctor Hernández
Arturo Vázquez
Marco Salazar
Manuel López
Lisette Ruiz
Fernando Ramírez
Equipo de Mantenimiento

SEGURIDAD Y SERVICIOS AUXILIARES

José Servando Castañeda
Jefe de Seguridad

David Bruno
Idali Gómez
Armando Herrera
Agustín Salinas
Monitoristas

Tania Sosa
Erika Ávila
Fabiola Chapela
José Escárcega
Equipo de Servicios Auxiliares

Este libro se publicó con motivo
de la exposición

FRANZ ERHARD WALTHER
OBJETOS, PARA USAR
INSTRUMENTOS PARA PROCESOS

en el Museo Jumex, Ciudad de México
12 de mayo - 30 de septiembre de 2018

Museo Jumex
Miguel de Cervantes Saavedra 303
Col. Granada C.P. 11520, Del. Miguel Hidalgo
Ciudad de México

CURADORA
Julieta González

ASISTENTE CURATORIAL
María Emilia Fernández

COORDINADORA EDITORIAL
Arely Ramírez

DIRECCIÓN CREATIVA
Y DISEÑO DE LA PUBLICACIÓN
Maricris Herrera
Santiago Martínez Alberú
(Estudio Herrera)

CUIDADO DE LA EDICIÓN
This Side Up, Madrid

TRADUCCIÓN
“Presentación”, “El otro concepto de obra”,
“Primera serie de obras. Pares de condiciones
contrastantes”, “Franz Erhard Walther en
Nueva York: la escultura como pintura”
Elisa Schelmelkes

“Franz Erhard Walther o el giro performativo
de la escultura”, “La superación del arte
por el arte”, “Franz Erhard Walther.
Entrevista de Georg Jappe”, “El otro
concepto de obra”, “Objekte, benutzen”,
“Material en proceso”, “Objekte, benutzen.
Ejercicios con los objetos de y con Franz
Erhard Walther”, “Obras tempranas,
1955-1963. 1. *Werksatz* [Primera serie de
obras], compuesta de 58 piezas, 1963-1969”,
“Diálogo con Georg Jappe”
Patricia Delmas y Cécile Munier,
Polisemia

“Preguntas a F. E. Walther”
Julieta González

© por sus respectivos autores. Todos los derechos
reservados. Ninguna parte de esta publicación puede
ser reproducida o transmitida de cualquier forma
o por cualquier medio, electrónico o mecánico,
incluyendo fotocopia, grabación, o cualquier sistema
de almacenamiento y recuperación de información,
sin permiso escrito de la editorial.

