

IMPLOSIÓN

ARTE CONCEPTUAL NA COLECCIÓN CGAC (1965-1975)

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

29 setembro 2023 - 14 xaneiro 2024

Primeira planta

Comisariado: Pedro de Llano Neira

Unha colección de arte pódese comezar a armar como unha realidade abstracta, indeterminada, ata que, unha vez alcanzada unha certa masa crítica —ás veces despois de anos ou décadas de acumular adquisicións (froito, obviamente, de investigacións e exposicións)— se comeza a crear unha serie de discursos, en forma de exposicións, que poden ser permanentes ou semipermanentes, que a contextualizan, a ordenan e lle confiren un carácter propio. Estes discursos que sempre son, non fai falta dicilo, revisables, poden ser cronolóxicos (na tradición moderna de museos como o MoMA ou o Centre Pompidou), temáticos (e identificados coa teoría posmoderna, como sucede na Tate Modern) ou unha mestura de ambos, tal e como podemos apreciar nunha das coleccións máis experimentais e innovadoras das últimas décadas; a do Museo Reina Sofía en Madrid. Sen estes discursos —sexan do tipo que foren— a colección non pode ser valorada nin recoñecida.

O trinta aniversario do Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) semella unha ocasión idónea para impulsar e relanzar a escrita destes discursos; tanto revisitando e complementando experiencias anteriores como abrindo camiños inéditos.

O CGAC é unha institución pública que, por mor das tendencias e necesidades que predominaban cando se inaugurou, en 1993, optou por non manifestar esta condición patrimonial de xeito explícito, tal e como constata o seu propio nome, no que está ausente a palabra “museo”. Mais a realidade mudou e foron xurdindo outras prioridades. A crise de 2008, cuxas consecuencias se deixaron sentir nos museos españois sobre todo a partir de 2010, supuxo unha auténtica chamada de atención para moitas das institucións nadas en España na década dos noventa, entre elas o CGAC. Fíxose evidente que



comezaba unha nova época e que os museos non podían seguir funcionando da mesma maneira. Un dos efectos máis significativos deste momento, no que os orzamentos minguaron drasticamente, foi a toma de conciencia sobre o valor das coleccións que, en épocas de vacas fracas, lles permitiron a moitos centros manteren o nivel de calidade das súas actividades, en ausencia doutros proxectos de tipo temporal. Estes procesos fixeron madurar as institucións e persisten no presente: museos como o Macba (Barcelona), Artium (Vitoria), o CAAC (Sevilla), o Musac (León), o CA2M (Móstoles) ou o IVAM (Valencia) potenciaron as súas coleccións, nalgúns casos ata o punto de precisaren ampliacións ou novos edificios para as mostrar de maneira permanente.

O proxecto *Implosión: arte conceptual na Colección CGAC (1967-1975)* enmárcase neste contexto e quere contribuír á escrita dun dos discursos que configuran a identidade, o ADN, da Colección CGAC. Ese discurso é o que representou a arte conceptual nas décadas dos anos sesenta e setenta; momento que sinala a orixe cronolóxica da colección. En efecto, a historia expositiva do CGAC está moi vinculada á arte conceptual, igual que a doutros museos ibéricos cos que colaborou nalgunhas exposicións emblemáticas como o Macba, a Fundació Tàpies, o IVAM, o CAAC ou o Museu Serralves. Pensamos en exposicións individuais como as dedicadas a Ana Mendieta (1996), Dan Graham (1997), Marcel Broodthaers (1997), Helena Almeida (2000), Bas Jan Ader (2010), Jeff Wall (2011), Eva Lootz (2016), Antoni Muntadas (2018), Francesc Torres (2020) e David Lamelas (2021) ou nas colectivas *A batalla dos xéneros* (2007), *A mancha humana* (2009) e *[Ex]posicións críticas* (2017).

A arte conceptual —ou, mellor dito, os diferentes conceptualismos— provocaron un auténtico cambio de paradigma



Joseph Kosuth: *Claro Cuadrado Cristal Apoyado*, 1965. Colección CGAC. © Joseph Kosuth, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

nas artes plásticas. Este cambio de paradigma consistiu en abandonar os medios tradicionais (a pintura e a escultura), criticar e cuestionar a autonomía da arte, introducir ou reivindicar novos elementos significantes na representación (a linguaxe, a fotografía, as prácticas performativas etc.) e, en definitiva, establecer unha forma completamente nova de se relacionar coa realidade. Unha realidade que, naqueles anos, experimentaba cambios estruturais como foron a revolución cultural de maio do 68, a emancipación da muller a través da segunda onda feminista ou os procesos de descolonización.

Vinte e cinco anos máis tarde, a mediados dos noventa, os conceptualismos regresaron con forza, despois da paréntese dos anos oitenta e o “retorno da pintura”, e protagonizaron as programacións dos museos de arte contemporánea da península ibérica e de moitos outros no ámbito internacional desde que exposicións como *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* (Os Ánxeles, 1995) ou a Documenta X (Kassel, 1997), entre outras, deron comezo á historización e musealización desta neovanguardia. Prova disto son as numerosas publicacións dedicadas a estes movementos asinadas por algúns dos historiadores da arte e comisarios máis influentes da nosa época (Alberro, Aliaga, Berger, Buchloh, Cherix, Crow, Krauss, Lippard, Rorimer, Witkovsky etc.) e publicadas polas editoriais e museos de máis sona.

O título *Implosión: arte conceptual na Colección do CGAC (1965-1975)* fai referencia a estas transformacións artísticas e históricas a través dun concepto —“Implosión”—que, usado polo artista Bas Jan Ader en 1967, trata de expresar a violencia e o profundo calado das mesmas. Cómpre insistir en que o cambio de paradigma dos sesenta non foi un simple cambio de época, senón o dismantelamento dun sistema de representación e dunha forma de pensar e percibir a realidade que estiveran vixentes practicamente cinco séculos. Esta é, nada menos, a envergadura do acontecemento a que nos referimos e que se pode examinar e estudar a través das experiencias dos artistas conceptuais. Para iso, acoutamos

unha cronoloxía que alude ás orixes do movemento, en 1965, a través da obra *Claro Cuadrado Cristal Apoyado* (*Claro Cadrado Cristal Apoiado*), de Joseph Kosuth, e á súa clausura (provisional), mediante o icónico proxecto *In Search of the Miraculous*, que Bas Jan Ader realizou en 1975.

A arte conceptual tivo dúas motivacións fundamentais que esta exposición tenta representar: a necesidade de introducir contido nas prácticas artísticas a través da linguaxe, para loitar contra o formalismo e o solipsismo da pintura abstracta, e a vontade de democratizar o acceso ás obras de arte, para erradicar o elitismo endémico da cultura institucional ou alta cultura. Os libros de artista representaron un rol fundamental na consecución destes obxectivos. Por unha banda, permitían aos artistas articularen o texto e mais a imaxe fotográfica nun mesmo espazo e, por outra, publicábanse en edicións múltiples que eran doadas de transportar e chegaban a moita xente. Por este motivo a exposición *Implosión* bascula constantemente entre o obxecto-libro e a obra de arte; entre a lectura e a experiencia visual e corporal.

A exposición divídese en varios capítulos ou seccións que tratan de reflectir as principais temáticas e problemas abordados polos artistas conceptuais: comeza cunha referencia inevitable aos primeiros usos da linguaxe no contexto da arte conceptual neoiroquina e prosegue cunha serie de capítulos centrados en cuestións como a representación e a interacción co espazo urbano, a *performance* e a influencia da danza, as diferentes estratexias narrativas e o peso da cultura popular, a relación coa paisaxe e a natureza, o empoderamento das mulleres artistas e os efectos do movemento feminista, ou o rol de diferentes culturas e xeografías, entre elas España. Quedaron fóra contextos fundamentais —como o dos conceptualismos latinoamericanos, que tamén ten unha presenza apreciable na Colección CGAC— por razóns de espazo e por se tratar dun núcleo con personalidade suficiente para ser desenvolvido o seu discurso de maneira específica en ocasións futuras. O mesmo se podería dicir da arte *povera*.

Toda esta contextura tenta configurar un relato orixinal e propio da arte conceptual na Colección CGAC. Un relato “situado”, por usar un concepto que foi empregado con certa frecuencia nos últimos tempos (por exemplo, por Manuel Borja-Villel, exdirector do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) e que se refire á especificidade contextual dos proxectos culturais ou artísticos a partir das teses do pensador francés Gilles Deleuze sobre o “menor” e o vernáculo¹. Un “caso de estudo”, por dicilo con outras palabras, que se constituía como un dos núcleos esenciais da colección e dos seus relatos. A importancia deste conxunto patrimonial debe ser salientada: a súa permanencia na colección supón a creación duns alicerces firmes, por unha banda, e un potente estímulo para o desenvolvemento doutros discursos ou relatos cronologicamente posteriores; por exemplo, as prácticas posconceptuais.

Por suposto, esta exposición non sería posible sen as contribucións realizadas polos sucesivos equipos de profesionais que pasaron polo CGAC desde a inauguración, en 1993, ata o momento presente. Esta mostra debe ser un recoñecemento, unha celebración e unha posta en valor do seu legado colectivo. Ás obras existentes na Colección do CGAC amecéronselles novas adquisicións realizadas ex professo para esta exposición, adquisicións recentes do museo que aínda non foran mostradas, doazóns e un grupo, máis reducido, de préstamos temporais facilitados por coleccionistas galegos ou provenientes de institucións achegadas ao CGAC como o MNCARS ou a colección da Fundación ARCO, aloxada actualmente no Museo Centro de Arte Dos de Mayo.

Por último, é necesario salientar que toda a arte posterior á conceptual é, necesariamente, unha arte posconceptual². Non se pode entender a nosa contemporaneidade sen as contribucións destes artistas que influíron nas xeracións máis novas; tamén amplamente representadas na Colección CGAC. Aínda que ausentes neste proxecto, *Implosión* foi concibido en todo momento pensando nas e nos artistas nados despois da década dos setenta. Responde, por iso, á necesidade de construír un discurso que, entre outros de carácter local e internacional, contribúa a contextualizar historicamente as súas prácticas, así como a desenvolver un elemento patrimonial que sirva de referencia; tanto se se recoñece esta referencia como se se crítica e se cuestiona.

Desde este punto de vista o ánimo deste proxecto é dobre: por unha banda, pretende crear contido e pór en valor unha parte da colección, pero, por outra, tamén aspira a dinamizar un debate e xerar unha crítica institucional; unha intervención que axude a identificar os retos do CGAC para o futuro e que contribúa a afinar e articular, aínda máis, a súa misión como museo e a súa responsabilidade ante a sociedade.



David Lamelas: *Brussels (11:30 a.m.)*, 1969. Colección CGAC

#1

A LINGUAXE COMO MATERIAL PLÁSTICO

Na primeira sección atópase un conxunto de traballos relacionados coas orixes da arte conceptual en Nova York na segunda metade dos anos sesenta. A obra de Joseph Kosuth é paradigmática, neste sentido. Pouco antes de realizar traballos canónicos da historia da arte da segunda metade do século XX, como *One and Three Chairs* (Unha e tres cadeiras, 1965), Kosuth desenvolveu unha serie de obras a medio camiño entre a pintura abstracta, o minimalismo e a arte conceptual que lle serviron para integrar a linguaxe no contexto das artes visuais: era a primeira vez que introducía este ingrediente na súa obra. As obras de autores como Dan Graham, Robert Barry, David Lamelas e Martha Rosler, entre outros, serven de contexto e, en ocasións, de contrapunto á de Kosuth. Todas empregan a linguaxe como unha realidade suspensa entre o material e o inmaterial; entre o visual e o pensamento. Tamén se sitúan neste espazo materiais documentais relacionados con distintas figuras que impulsaron a arte conceptual desde o comisariado: Seth Siegelau, Lucy Lippard e Kynaston McShine.

#2

INTERVENCIÓNS NA CIDADE. ENTRE A CRÍTICA DOCUMENTAL E O PERFORMATIVO

A cidade foi un motivo recorrente no traballo dos artistas conceptuais. Unhas cidades que, a finais dos sesenta e principios dos setenta, estaban transformándose rapidamente, nos Estados Unidos e Europa occidental, a medida que a economía industrial daba paso a un novo sistema produtivo baseado nos servizos, na información e na tecnoloxía. A fotografía e o cine tiveron un papel esencial na aproximación crítica dos artistas conceptuais ás cidades. Advertimos isto nas vistas dos suburbios de Nova York de Dan Graham e Robert Smithson (barrios residenciais, terreos posindustriais), nos experimentos performativos de Trisha Brown e Vito Acconci, na ollada simultaneamente documental e abstracta de Ed Ruscha, John Baldessari e Douglas Huebler ou na ficcionalización do espazo urbano de David Lamelas.

1 Manuel Borja-Villel, *Campos magnéticos. Escritos de arte y política*, Arcadia, Barcelona, 2020, p. 59.

2 Christian Berger (ed.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*, Brill, Leiden e Boston, 2019, pp. 8 e 45.



Esther Ferrer: *Autorretrato en el espacio (de la nada a la nada)*, 1987-2014. Colección CGAC. Esther Ferrer, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

#3

O CONCEPTUALISMO NARRATIVO E POPULAR DE CALIFORNIA

A obra do artista holandés residente en California Bas Jan Ader representa unha sorte de antítese da de Joseph Kosuth. Non só porque o seu proxecto *In Search of the Miraculous* (Á busca do milagroso, 1975) tivo lugar dez anos despois de presentar Kosuth obras como *Claro Cuadrado Cristal Apoyado* ou *One and Three Chairs*, senón, tamén, porque o traballo de Ader é característico dunha variante da arte conceptual, propia da costa oeste dos Estados Unidos e dos Ánxeles, en particular, que apostou por unha interpretación do uso da linguaxe, no contexto das artes visuais, diferente da de certos autores neoiorquinos. Fronte á aproximación filosófica, analítica e tautolóxica de figuras como Kosuth ou Art & Language, os artistas californianos desenvolveron, á sombra de Hollywood, un conceptualismo influído pola literatura, o cine, a ficción, a cultura popular e o humor. Outros representantes desta variante *narrativa* da arte conceptual foron Allen Ruppersberg, William Leavitt, Jack Goldstein e Ger van Elk, ademais de figuras como Baldessari ou Wegman.

#4

DERIVAS NA PAISAXE. LAND ART E EARTHWORKS

Xunto á cidade, a paisaxe e a natureza foron outros dos espazos preferidos polos artistas da xeración conceptual. Nos anos sesenta certos sectores contraculturais impulsaron un movemento de retorno ao campo e producíronse os primeiros debates arredor do pensamento ecoloxista contemporáneo. Algúns artistas, como Robert Smithson, trataron de crear unha relación dialéctica entre ambos os territorios a través das nocións de *site* e *non site*. Outros, especialmente artistas europeos, como Hamish Fulton ou

Richard Long, buscaron afastarse da civilización para desenvolveren obras solitarias e meditativas; peregrinacións contemporáneas nas que as crenzas relixiosas foron substituídas por un achegamento poético á espiritualidade. Dúas nocións básicas nesta sala son o acto de camiñar e a presenza do horizonte como lugar imaxinario; un desexo inalcanzable pero motivador, no que, como di Fulton, “a terra e o ceo se atopan”. Isto vémosto nos libros de Stanley Brown —exhaustivos rexistros do número de pasos que deu o artista nos seus diferentes proxectos—, pero tamén nas intervencións sobre a paisaxe e a natureza, a diferentes escalas, de Jan Dibbets, James Turrell, Dennis Oppenheim ou Nancy Holt. Así mesmo, é común achar na obra destas e destes artistas referencias aos ciclos solares e á astronomía como realidades que permiten situar a experiencia humana máis alá da Terra e do continxente; no cosmos.

#5

AUSENCIAS E MASCARADAS. O FEMINISMO E A DECONSTRUCCIÓN DO XÉNERO NA DÉCADA DOS SETENTA

A xeración de artistas dos anos sesenta e setenta foi, posiblemente, a última na historia da arte na que predominou o home branco occidental. Esta exposición tamén quere reflectir esa realidade. Dos anos oitenta en diante a incorporación das mulleres impulsada polas reivindicacións do movemento feminista foi como unha avalancha a cámara lenta; houbo e hai numerosas pexas, pero o movemento de cambio, máis tímido ao principio e rotundo na última década, é imparable. Unha posible lectura deste proceso con relación á xeración dos artistas conceptuais ten que ver cos tropos poéticos da aparición e a desaparición do autor. A desaparición ou a ausencia foi un concepto que interesou a artistas homes como Ader, Burden, Brown, Goldstein,

Ruppersberg, Nauman ou Kawara. Nalgúns casos cun “ton mórbido, que retrataba ou, polo menos, evocaba, a morte e a súa inevitabilidade”³.

Fronte a esta ausencia ou invisibilidade deliberada, buscada voluntariamente por parte dalgúns artistas homes, e que se podería interpretar como o síntoma, inconsciente ou involuntario, da fin dunha época —o comezo da desaparición do heteropatriarcado?— as mulleres padecían esta mesma condición, pero por razóns ben diferentes; non por elección, mais como resultado dun sistema de exclusión do espazo público de carácter histórico e estrutural. Así, na arte conceptual feminista dos anos setenta coexisten (entre outras) dúas vías expresivas, en certo modo opostas, que aluden a esta realidade; unha que incide, efectivamente, na desaparición, o borrado do corpo, a autoanulación simbólica, e outra que aposta pola performatividade, a carnavalización e a mascarada; polas identidades múltiples⁴. Esta parte da exposición trata de representar ambas as dúas modalidades.

#6

ESPAÑA. ENTRE A EXPERIMENTACIÓN NEOVANGARDISTA, A ARTE CONCEPTUAL E UNHA INCIPIENTE CRÍTICA INSTITUCIONAL

A arte conceptual en España constituíuse en dous focos principais: Cataluña e Madrid. En 1971 tivo lugar a Mostra d'Art Jove en Granollers e, en 1973, o proxecto *Informació d'art concepte*, en Banyolas. En Madrid foi importante a experiencia da galería Redor, fundada en 1970 por Tino Calabuig. É necesario apuntar, como fan os historiadores Patricia Mayayo e Jorge Luis Marzo, que, a arte conceptual, en España, non só apareceu un pouco máis tarde que no contexto internacional, senón que “se utilizou para designar un abano moi amplo de prácticas experimentais que transcendían o territorio do que na arte estadounidense e europea da época se consideraba ‘conceptual’”⁵. Catro artistas ben representativos de ambos os dous contextos son Àngels Ribé, Francesc Torres, Nacho Criado e Alberto Corazón, aínda que as súas obras tamén poderían aparecer nalgúns dos apartados anteriores —por exemplo, os dedicados á cidade ou as prácticas na paisaxe— en diálogo coas dos artistas europeos e norteamericanos. De feito, Ribé e Torres desenvolveron o seu traballo nos Estados Unidos cerca das prácticas da *performance* e da *body art*. Criado e Corazón realizaron interpretacións locais dos conceptualismos, en ocasións filtradas por movementos coetáneos, como o situacionismo. A politización da arte foi un trazo distintivo da arte conceptual española nos anos finais do franquismo. As obras do colectivo catalán Grup de Treball son unha mostra

diso. A desmaterialización da arte preséntase como unha forma de activismo e proceso permanente.

#7

A ARTE CONCEPTUAL NO LESTE DE EUROPA: A DESMATERIALIZACIÓN DA ARTE COMO VÍA DE ESCAPE E INSUBMISIÓN PERANTE UN ESTADO TOTALITARIO

O último conxunto que compón o caso de estudo arredor da arte conceptual na Colección CGAC correspóndese cun grupo de obras realizadas por artistas do leste de Europa na década dos setenta. Os traballos destes artistas desenvolvéronse nun contexto diferente ao dos seus colegas occidentais. Algúns dos que integran a Colección CGAC foron realizados en Praga, unha cidade que foi escenario, en 1968, da violenta represión que as autoridades soviéticas aplicaron ás medidas reformistas e liberalizadoras que o goberno de Alexander Dubček (secretario xeral do Partido Comunista en Checoslovaquia entre xaneiro de 1968 e abril de 1969) intentou pór en marcha no seu país. Os outros países representados son a antiga Iugoslavia e Lituania. O sistema comunista caracterizouse en todos estes contextos pola súa desconfianza a respecto do pluralismo ideolóxico e das liberdades individuais. A produción artística, especialmente sensible a estas limitacións, permanecía controlada polo Estado a través dun estilo oficial, o realismo social, que era prioritario nas escolas de arte. Todo iso provocou que as e os artistas novos que eran críticos con esta política cultural doutrinaria e dogmática se visen obrigados a desenvolver as carreiras na clandestinidade. Os museos non exhibían as súas obras e as galerías privadas, nunha economía planificada polo Estado, eran inexistentes.

A Jiří Kovanda (1953) dedicóuselle unha exposición individual no CGAC titulada *Pink Carpet* en 2008. O seu traballo é paradigmático deste contexto no que as e os artistas tiñan que desenvolver sutís estratexias para exercer a liberdade de expresión. E a *performance* era adoito o procedemento preferido, xa que lles permitía traballaren con poucos medios e de xeito discreto; invisibles ante un Estado que pretendía controlar e vixiar todos os ámbitos da vida, incluído o espazo privado. É interesante notar como, nestes países, a vontade por desmaterializar ou facer invisible a obra de arte estaba determinada máis pola necesidade de operar de maneira clandestina, baixo unhas condicións políticas adversas, que pola ilusión ou utopía de escapar do sistema de mercado.

Pedro de Llano Neira

3 Philip Kaiser (ed.), *Disappearing. California c. 1970*, Prestel, Múnic, 2019, p. 25.

4 Maite Garbayo Maeztu, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Consonni, Bilbao, 2016.

5 Juan Luis Marzo e Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*, Cátedra, Madrid, 2015, p. 401.

IMPLOSIÓN

ARTE CONCEPTUAL EN LA COLECCIÓN CGAC (1965-1975)

Una colección de arte puede comenzar a armarse como una realidad abstracta, indeterminada, hasta que, una vez alcanzada una cierta masa crítica —a veces después de años o décadas de acumular adquisiciones (fruto, obviamente, de investigaciones y exposiciones)— se comienza a crear una serie de discursos, en forma de exposiciones, que pueden ser permanentes o semipermanentes, que la contextualizan, la ordenan y le confieren un carácter propio. Estos discursos que siempre son, no hace falta decirlo, revisables, pueden ser cronológicos (en la tradición moderna de museos como el MoMA o el Centre Pompidou), temáticos (e identificados con la teoría posmoderna, como sucede en la Tate Modern) o una mezcla de ambos, tal y como podemos apreciar en una de las colecciones más experimentales e innovadoras de las últimas décadas; la del Museo Reina Sofía en Madrid. Sin estos discursos —sean del tipo que sean— la colección no puede ser valorada ni reconocida.

El treinta aniversario del Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) parece una ocasión idónea para impulsar y relanzar la escritura de estos discursos; tanto revisitando y complementando experiencias anteriores como abriendo caminos inéditos.

El CGAC es una institución pública que, debido a las tendencias y necesidades que predominaban cuando se inauguró, en 1993, optó por no manifestar esta condición patrimonial de manera explícita, tal y como constata su propio nombre, en el que está ausente la palabra “museo”. Pero la realidad ha cambiado y han surgido otras prioridades. La crisis de 2008, cuyas consecuencias se dejaron sentir en los museos españoles sobre todo a partir de 2010, supuso una auténtica llamada de atención para muchas de las instituciones nacidas en España en la década de los noventa, entre ellas el CGAC. Se hizo evidente que comenzaba una nueva época y que los museos no podían seguir funcionando de la misma manera. Uno de los efectos más significativos de este momento, en el que los presupuestos menguaron drásticamente, fue la toma de conciencia sobre el valor de las colecciones que, en épocas de vacas flacas, permitieron a muchos centros mantener el nivel de calidad de sus actividades, en ausencia de otros proyectos de tipo temporal. Estos procesos hicieron madurar a las instituciones y persisten en el presente: museos como el Macba (Barcelona), Artium (Vitoria), el CAAC (Sevilla), el Musac (León), el CA2M (Móstoles) o el IVAM (Valencia) han potenciado sus colecciones, en algunos casos hasta el punto

de necesitar ampliaciones o nuevos edificios para mostrarlas de manera permanente.

El proyecto *Implosión: arte conceptual en la Colección CGAC (1965-1975)* se enmarca en este contexto y quiere contribuir a la escritura de uno de los discursos que configuran la identidad, el ADN, de la Colección CGAC. Ese discurso es el que representó el arte conceptual en las décadas de los años sesenta y setenta; momento que marca el origen cronológico de la colección. En efecto, la historia expositiva del CGAC está muy vinculada al arte conceptual, igual que la de otros museos ibéricos con los que ha colaborado en algunas exposiciones emblemáticas como el Macba, la Fundació Tapiés, el IVAM, el CAAC o el Museu Serralves. Pensamos en exposiciones individuales como las dedicadas a Ana Mendieta (1996), Dan Graham (1997), Marcel Broodthaers (1997), Helena Almeida (2000), Bas Jan Ader (2010), Jeff Wall (2011), Eva Lootz (2016), Antoni Muntadas (2018), Francesc Torres (2020) y David Lamelas (2021) o en las colectivas *La batalla de los géneros* (2007), *La mancha humana* (2009) y *[Ex]posiciones críticas* (2017).

El arte conceptual —o, mejor dicho, los diferentes conceptualismos— provocaron un auténtico cambio de paradigma en las artes plásticas. Este cambio de paradigma consistió en abandonar los medios tradicionales (la pintura y la escultura), criticar y cuestionar la autonomía del arte, introducir o reivindicar nuevos elementos significantes en la representación (el lenguaje, la fotografía, las prácticas performativas, etc.) y, en definitiva, establecer una forma completamente nueva de relacionarse con la realidad. Una realidad que, en aquellos años, experimentaba cambios estructurales como fueron la revolución cultural de mayo del 68, la emancipación de la mujer a través de la segunda ola feminista o los procesos de descolonización.

Veinticinco años más tarde, a mediados de los noventa, los conceptualismos regresaron con fuerza, después del paréntesis de los años ochenta y el “retorno de la pintura”, y protagonizaron las programaciones de los museos de arte contemporáneo de la península ibérica y de muchos otros en el ámbito internacional desde que exposiciones como *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* (Los Ángeles, 1995) o la Documenta X (Kassel, 1997), entre otras, dieron comienzo a la historización y musealización de esta neovanguardia. Prueba de ello son las numerosas publicaciones dedicadas a estos movimientos firmadas por algunos de los historiadores del arte y comisarios más influyentes de nuestra época (Alberro, Aliaga, Berger, Buchloh, Cherix, Crow, Krauss, Lippard, Rorimer, Witkovsky, etc.) y publicadas por las editoriales y museos más prestigiosos.

El título *Implosión: arte conceptual en la Colección del CGAC (1965-1975)* hace referencia a estas transformaciones artísticas e históricas a través de un concepto —“Implosión”— que, usado por el artista Bas Jan Ader en 1967, trata de expresar la violencia y el profundo calado de las mismas. Es necesario insistir en que el cambio de paradigma de los sesenta no fue un simple cambio de época, sino el desmantelamiento de un sistema de representación y de una

forma de pensar y percibir la realidad que habían estado vigentes prácticamente cinco siglos. Esta es, nada menos, la envergadura del acontecimiento al que nos referimos y que se puede examinar y estudiar a través de las experiencias de los artistas conceptuales. Para ello, hemos acotado una cronología que alude a los orígenes del movimiento, en 1965, a través de la obra *Claro Cuadrado Cristal Apoyado*, de Joseph Kosuth, y a su clausura (provisional), mediante el icónico proyecto *In Search of the Miraculous*, que Bas Jan Ader realizó en 1975.

El arte conceptual tuvo dos motivaciones fundamentales que esta exposición trata de representar: la necesidad de introducir contenido en las prácticas artísticas a través del lenguaje, para luchar contra el formalismo y el solipsismo de la pintura abstracta, y la voluntad de democratizar el acceso a las obras de arte, para erradicar el elitismo endémico de la cultura institucional o alta cultura. Los libros de artista tuvieron un rol fundamental en la consecución de estos objetivos. Por un lado, permitían a los artistas articular el texto y la imagen fotográfica en un mismo espacio y, por otro, se publicaban en ediciones múltiples que eran fáciles de transportar y llegaban a mucha gente. Por este motivo la exposición *Implosión* bascula constantemente entre el objeto-libro y la obra de arte; entre la lectura y la experiencia visual y corporal.

La exposición se divide en varios capítulos o secciones que tratan de reflejar las principales temáticas y problemas abordados por los artistas conceptuales: comienza con una referencia inevitable a los primeros usos del lenguaje en el contexto del conceptual neoyorquino y prosigue con una serie

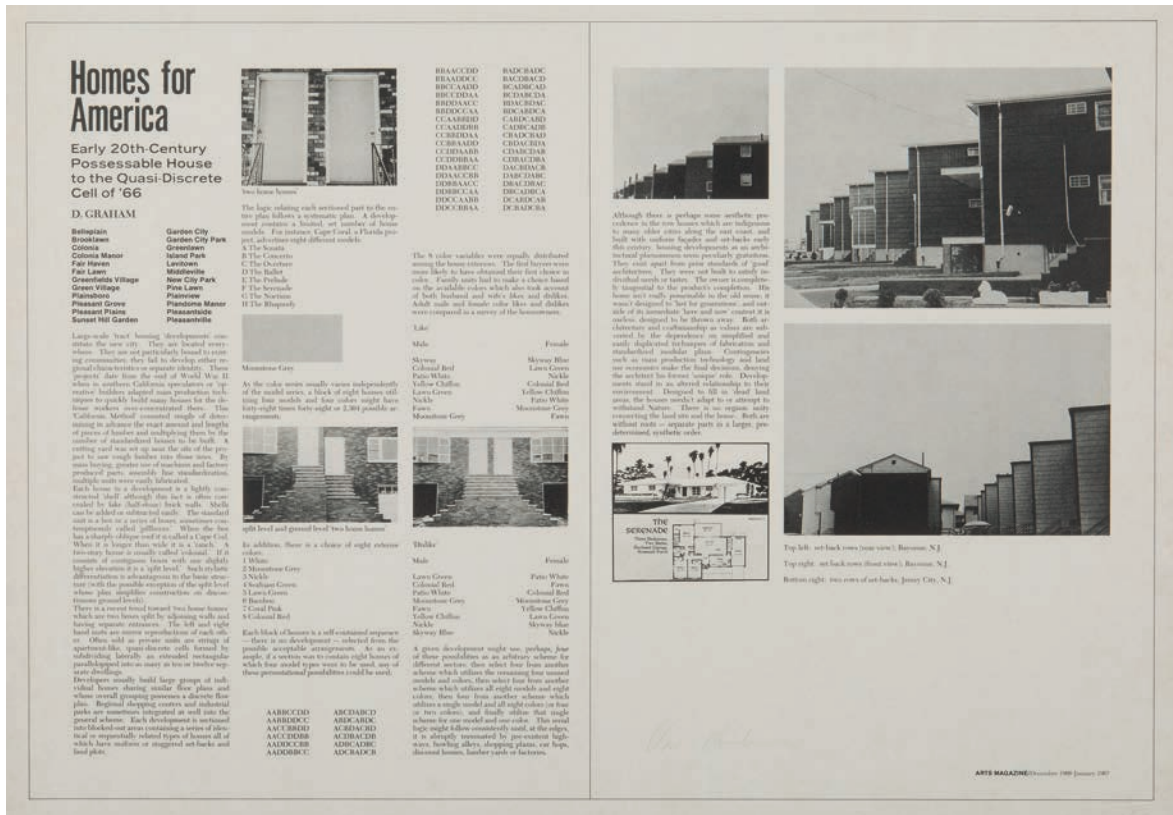
de capítulos centrados en cuestiones como la representación y la interacción con el espacio urbano, la *performance* y la influencia de la danza, las diferentes estrategias narrativas y el peso de la cultura popular, la relación con el paisaje y la naturaleza, el empoderamiento de las mujeres artistas y los efectos del movimiento feminista, o el rol de diferentes culturas y geografías, entre ellas España. Se han dejado fuera contextos fundamentales —como el de los conceptualismos latinoamericanos, que también tiene una presencia apreciable en la Colección CGAC— por razones de espacio y por tratarse de un núcleo con personalidad suficiente para que su discurso sea desarrollado de manera específica en ocasiones futuras. Lo mismo podría decirse del arte *povera*.

Todo este entramado trata de configurar un relato original y propio del arte conceptual en la Colección CGAC. Un relato “situado”, por usar un concepto que ha sido empleado con cierta frecuencia en los últimos tiempos (por ejemplo, por Manuel Borja-Villel, exdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) y que se refiere a la especificidad contextual de los proyectos culturales o artísticos a partir de las tesis del pensador francés Gilles Deleuze sobre lo “menor” y lo vernáculo¹. Un “caso de estudio”, por decirlo con otras palabras, que se constituya como uno de los núcleos esenciales de la colección y de sus relatos. La importancia de este conjunto patrimonial debe ser subrayada: su

1 Manuel Borja-Villel, *Campos magnéticos. Escritos de arte y política*, Arcadia, Barcelona, 2020, p. 59.



Alberto Martí Villardefrancos: fotografía del velero *Ocean Wave* (28 de abril, 1976), en el que Bas Jan Ader desarrolló su proyecto *In Search of the Miraculous*. Colección particular, Santiago de Compostela. © Alberto Martí Villardefrancos, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023



Dan Graham: *Homes for America*, 1970-1971. Colección particular, Santiago de Compostela

permanencia en la colección supone la creación de unos cimientos firmes, por un lado, y un potente estímulo para el desarrollo de otros discursos o relatos cronológicamente posteriores; por ejemplo, las prácticas posconceptuales.

Por supuesto, esta exposición no sería posible sin las contribuciones realizadas por los sucesivos equipos de profesionales que han pasado por el CGAC desde su inauguración, en 1993, hasta el presente. Esta exposición debe ser un reconocimiento, una celebración y una puesta en valor de su legado colectivo. A las obras existentes en la Colección del CGAC se han sumado nuevas adquisiciones realizadas ex profeso para esta exposición, adquisiciones recientes del museo que todavía no habían sido mostradas, donaciones y un grupo, más reducido, de préstamos temporales facilitados por coleccionistas gallegos o provenientes de instituciones cercanas al CGAC como el MNCARS o la colección de la Fundación ARCO, actualmente alojada en el Museo Centro de Arte Dos de Mayo.

Por último, es necesario recalcar que todo el arte posterior al conceptual es, necesariamente, un arte posconceptual². No se puede entender nuestra contemporaneidad sin las contribuciones de estos artistas que han influido en las generaciones más jóvenes; también ampliamente representadas en la Colección CGAC. Aunque ausentes en este proyecto, *Implosión* ha sido concebido en todo momento pensando en las y los artistas nacidos después de la década de los setenta. Responde, por ello, a la necesidad de construir un discurso que, entre otros de carácter local e internacional, contribuya a contextualizar históricamente sus

prácticas, así como a desarrollar un elemento patrimonial que sirva de referencia; tanto si se reconoce esta referencia como si se critica y se cuestiona.

Desde este punto de vista el ánimo de este proyecto es doble: por una parte, pretende crear contenido y poner en valor una parte de la colección, pero, por otra, también aspira a dinamizar un debate y generar una crítica institucional; una intervención que ayude a identificar los retos del CGAC para el futuro y que contribuya a afinar y articular, todavía más, su misión como museo y su responsabilidad ante la sociedad.

#1 EL LENGUAJE COMO MATERIAL PLÁSTICO

En la primera sección se encuentra un conjunto de trabajos relacionados con los orígenes del arte conceptual en Nueva York en la segunda mitad de los años sesenta. La obra de Joseph Kosuth es paradigmática, en este sentido. Poco antes de realizar trabajos canónicos de la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX, como *One and Three Chairs* (Una y tres sillas, 1965), Kosuth desarrolló una serie de obras a medio camino entre la pintura abstracta, el minimalismo y el arte conceptual que le sirvieron para integrar el lenguaje en el contexto de las artes visuales: era la primera vez que introducía este ingrediente en su obra. Las obras de autores como Dan Graham, Robert Barry, David Lamelas y Martha Rosler, entre otros, sirven de contexto y, en ocasiones, de contrapunto a la de Kosuth. Todas emplean el lenguaje como una realidad suspendida entre lo material y lo inmaterial; entre lo visual y el pensamiento. También se ubican en este espacio materiales documentales relacionados con distintas figuras que impulsaron el arte conceptual desde el comisariado: Seth Siegelaub, Lucy Lippard y Kynaston McShine.

2 Christian Berger (ed.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*, Brill, Leiden y Boston, 2019, pp. 8 y 45.

#2

INTERVENCIONES EN LA CIUDAD. ENTRE LA CRÍTICA DOCUMENTAL Y LO PERFORMATIVO

La ciudad fue un motivo recurrente en el trabajo de los artistas conceptuales. Unas ciudades que, a finales de los sesenta y principios de los setenta, estaban transformándose rápidamente, en los Estados Unidos y Europa occidental, a medida que la economía industrial daba paso a un nuevo sistema productivo basado en los servicios, la información y la tecnología. La fotografía y el cine tuvieron un papel esencial en la aproximación crítica de los artistas conceptuales a las ciudades. Lo vemos en las vistas de los suburbios de Nueva York de Dan Graham y Robert Smithson (barrios residenciales, terrenos posindustriales), en los experimentos performativos de Trisha Brown y Vito Acconci, en la mirada simultáneamente documental y abstracta de Ed Ruscha, John Baldessari y Douglas Huebler o en la ficcionalización del espacio urbano de David LaMelas.

#3

EL CONCEPTUALISMO NARRATIVO Y POPULAR DE CALIFORNIA

La obra del artista holandés residente en California Bas Jan Ader representa una suerte de antítesis de la de Joseph Kosuth. No solo porque su proyecto *In Search of the Miraculous* (En busca de lo milagroso, 1975) tuvo lugar diez años después de que Kosuth presentase obras como *Claro Cuadrado Cristal Apoyado* o *One and Three Chairs*, sino, también, porque el trabajo de Ader es característico de una variante del arte conceptual, propia de la costa oeste de los Estados Unidos y de Los Ángeles, en particular, que apostó por una interpretación del uso del lenguaje, en el contexto de las artes visuales, diferente de la de ciertos autores neoyorquinos. Frente a la aproximación filosófica, analítica y tautológica de figuras como Kosuth o Art & Language, los artistas californianos desarrollaron, a la sombra de Hollywood, un conceptualismo influido por la literatura, el cine, la ficción, la cultura popular y el humor. Otros representantes de esta variante *narrativa* del arte conceptual fueron Allen Ruppersberg, William Leavitt, Jack Goldstein y Ger van Elk, además de figuras como Baldessari o Wegman.

#4

DERIVAS EN EL PAISAJE. LAND ART Y EARTHWORKS

Junto a la ciudad, el paisaje y la naturaleza fueron otros de los espacios preferidos por los artistas de la generación conceptual. En los años sesenta ciertos sectores contraculturales impulsaron un movimiento de retorno al campo y se produjeron los primeros debates en torno al pensamiento ecologista contemporáneo. Algunos artistas, como Robert Smithson, trataron de crear una relación dialéctica entre ambos territorios a través de las nociones de *site* y *non site*. Otros, especialmente artistas europeos, como Hamish Fulton o Richard Long, buscaron alejarse de la civilización para desarrollar obras solitarias y meditativas; peregrinaciones contemporáneas en las que las creencias

religiosas fueron sustituidas por un acercamiento poético a la espiritualidad. Dos nociones básicas en esta sala son el acto de caminar y la presencia del horizonte como lugar imaginario; un deseo inalcanzable pero motivador, en el que, como dice Fulton, “la tierra y el cielo se encuentran”. Lo vemos en los libros de Stanley Brown —exhaustivos registros del número de pasos que dio el artista en sus diferentes proyectos—, pero también en las intervenciones sobre el paisaje y la naturaleza, a diferentes escalas, de Jan Dibbets, James Turrell, Dennis Oppenheim o Nancy Holt. Igualmente, es común encontrar en la obra de estas y estos artistas referencias a los ciclos solares y a la astronomía como realidades que permiten ubicar la experiencia humana más allá de la Tierra y de lo contingente; en el cosmos.

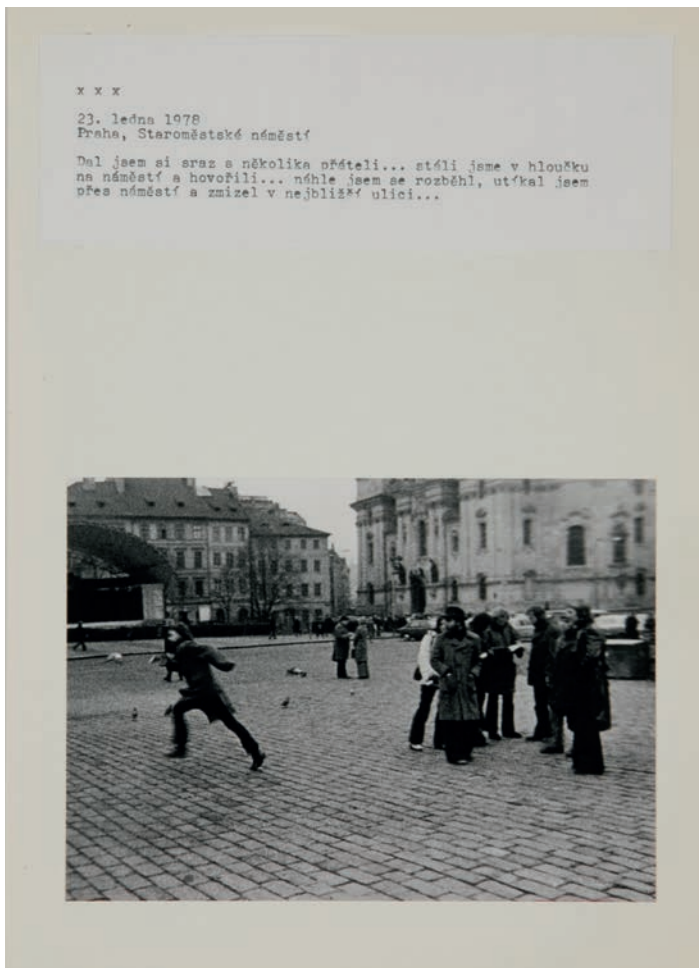
#5

AUSENCIAS Y MASCARADAS. EL FEMINISMO Y LA DECONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA

La generación de artistas de los años sesenta y setenta fue, posiblemente, la última en la historia del arte en la que predominó el hombre blanco occidental. Esta exposición también quiere reflejar esa realidad. De los años ochenta en adelante la incorporación de las mujeres impulsada por las reivindicaciones del movimiento feminista fue como una avalancha a cámara lenta; hubo y hay numerosos obstáculos, pero el movimiento de cambio, más tímido al principio y rotundo en la última década, es imparable. Una posible lectura de este proceso con relación a la generación de los artistas conceptuales tiene que ver con los tropos poéticos de la aparición y la desaparición del autor. La desaparición o la ausencia fue un concepto que interesó a artistas hombres como Ader, Burden, Brown, Goldstein, Ruppersberg, Nauman o Kawara. En algunos casos con un “tono mórbido, que retrataba o, al menos, evocaba, la muerte y su inevitabilidad”³.

Frente a esta ausencia o invisibilidad deliberada, buscada voluntariamente por parte de algunos artistas hombres, y que se podría interpretar como el síntoma, inconsciente o involuntario, del fin de una época —¿el comienzo de la desaparición del heteropatriarcado?— las mujeres padecían esta misma condición, pero por razones muy diferentes; no por elección, sino como resultado de un sistema de exclusión del espacio público de carácter histórico y estructural. Así, en el arte conceptual feminista de los años setenta coexisten (entre otras) dos vías expresivas, en cierto modo opuestas, que aluden a esta realidad; una que incide, efectivamente, en la desaparición, el borrado del cuerpo, la autoanulación simbólica, y otra que apuesta por la performatividad, la carnalización y la mascarada; por las identidades múltiples⁴. Esta parte de la exposición trata de representar ambas modalidades.

3 Philip Kaiser (ed.), *Disappearing. California c. 1970*, Prestel, Múnich, 2019, p. 25.



Jiří Kovanda: *Acciones en la calle*, 1976-1982. "XXX, 23 de enero de 1978. Staromestske namesti, Praga. Había quedado allí con unos amigos... Y nos pusimos a hablar en un pequeño corro. De repente, me eché a correr. Atravesé la plaza a la carrera y me esfumé por la calle Malanctich", 1978. Colección CGAC

#6 ESPAÑA. ENTRE LA EXPERIMENTACIÓN NEOVANGUARDISTA, EL CONCEPTUAL Y UNA INCIPIENTE CRÍTICA INSTITUCIONAL

El arte conceptual en España tuvo dos focos principales: Cataluña y Madrid. En 1971 tuvo lugar la *Mostra d'Art Jove* en Granollers y, en 1973, el proyecto *Informació d'art concepte*, en Banyolas. En Madrid fue importante la experiencia de la galería Redor, fundada en 1970 por Tino Calabuig. Es necesario apuntar, como hacen los historiadores Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo, que, el arte conceptual, en España, no solo apareció un poco más tarde que en el contexto internacional, sino que "se utilizó para designar un abanico muy amplio de prácticas experimentales que trascendían el territorio de lo que en el arte estadounidense y europeo de la época se consideraba 'conceptual'⁵. Cuatro artistas bien representativos de ambos contextos son Àngels Ribé, Francesc Torres, Nacho Criado y Alberto Corazón, aunque sus obras también podrían aparecer en algunos de los apartados anteriores —por ejemplo, los dedicados a la ciudad o las prácticas en el paisaje— en diálogo con las de los

artistas europeos y norteamericanos. De hecho, Ribé y Torres desarrollaron su trabajo en los Estados Unidos cerca de las prácticas de la *performance* y el *body art*. Criado y Corazón realizaron interpretaciones locales de los conceptualismos, en ocasiones filtradas por movimientos coetáneos, como el situacionismo. La politización del arte fue un rasgo distintivo del arte conceptual español en los años finales del franquismo. Las obras del colectivo catalán Grup de Treball son una muestra de ello. La desmaterialización del arte se plantea como una forma de activismo y proceso permanente.

#7 EL ARTE CONCEPTUAL EN EL ESTE DE EUROPA: LA DESMATERIALIZACIÓN DEL ARTE COMO VÍA DE ESCAPE E INSUMISIÓN ANTE UN ESTADO TOTALITARIO

El último conjunto que compone el caso de estudio alrededor del arte conceptual en la Colección CGAC se corresponde con un grupo de obras realizadas por artistas del este de Europa en la década de los setenta. Los trabajos de estos artistas se desarrollaron en un contexto diferente al de sus colegas occidentales. Algunos de los que integran la Colección CGAC fueron realizados en Praga, una ciudad que fue escenario, en 1968, de la violenta represión que las autoridades soviéticas aplicaron a las medidas reformistas y liberalizadoras que el gobierno de Alexander Dubček (secretario general del Partido Comunista en Checoslovaquia entre enero de 1968 y abril de 1969) intentó poner en marcha en su país. Los otros países representados son la antigua Yugoslavia y Lituania. El sistema comunista se caracterizó en todos estos contextos por su desconfianza hacia el pluralismo ideológico y las libertades individuales. La producción artística, especialmente sensible a estas limitaciones, estaba controlada por el Estado a través de un estilo oficial, el realismo social, que era prioritario en las escuelas de arte. Todo ello provocó que las y los jóvenes artistas que eran críticos con esta política cultural doctrinaria y dogmática se viesen obligados a desarrollar sus carreras en la clandestinidad. Los museos no exhibían sus obras y las galerías privadas, en una economía planificada por el Estado, eran inexistentes.

Jiří Kovanda (1953) tuvo una exposición individual en el CGAC titulada *Pink Carpet* en 2008. Su trabajo es paradigmático de este contexto en el que las y los artistas tenían que desarrollar sutiles estrategias para ejercitar la libertad de expresión. Y la *performance* era a menudo el medio preferido, ya que les permitía trabajar con pocos medios y de manera discreta; invisibles ante un Estado que pretendía controlar y vigilar todos los ámbitos de la vida, incluido el espacio privado. Es interesante notar cómo, en estos países, la voluntad por desmaterializar o hacer invisible la obra de arte estaba determinada más por la necesidad de operar de manera clandestina, bajo unas condiciones políticas adversas, que por la ilusión o utopía de escapar del sistema de mercado.

4 Maite Garbayo Maeztu, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Consonni, Bilbao, 2016.

5 Juan Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*, Cátedra, Madrid, 2015, p. 401.

IMPLOSION

CONCEPTUAL ART IN THE CGAC COLLECTION (1965-1975)

An art collection can be born as an abstract, indeterminate reality. Once it has attained a certain critical mass, sometimes after years or decades of accumulating acquisitions—obviously as the result of research and shows—a series of discourses begins to take shape in the form of permanent or semi-permanent exhibitions that contextualise and arrange the collection, stamping it with its own unique identity. These discourses, which are of course always revisable, can be chronological (in the modern tradition of museums like MoMA or Centre Pompidou), thematic (identified with postmodern theory, as in the case of Tate Modern) or a combination of both, as we see in one of the most experimental and innovative collections of recent decades, that of Museo Reina Sofía in Madrid. Without these discourses, of whatever type they may be, collections cannot be appreciated or recognised.

The thirtieth anniversary of Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) seems a perfect occasion to revitalise and relaunch the theme of these discourses, both revisiting and complementing earlier experiences and opening up new paths.

The CGAC is a public institution that opened in 1993, when prevailing trends and needs suggested not making an explicit mention of the centre's patrimonial condition, as confirmed by its actual name, that doesn't include the word 'museum.' But reality has changed and other priorities have emerged. The financial crisis of 2008, whose consequences were felt in Spanish museums, particularly after 2010, was a true call to attention for many art centres set up in Spain in the nineties, CGAC among them. It was obvious that a new age had begun and that museums couldn't carry on operating in the same way. One of the most significant effects of this moment, when budgets were drastically reduced, was a heightened awareness of the value of collections that during lean years enabled many centres to maintain the standards of quality of their activities, in the absence of other less stable projects. These processes contributed to the development of such institutions and continue in the present: centres like Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba, Barcelona), Artium (Vitoria), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC, Seville), Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC, León), Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M, Móstoles, Madrid) and Institut Valencià d'Art Modern (IVAM, Valencia) have promoted

their collections, in some cases requiring extensions or even new buildings to display them permanently.

The project entitled *Implosion: Conceptual Art in the CGAC Collection (1965-1975)* is set in this context and aspires to contribute to writing one of the discourses shaping the identity of the CGAC Collection, its DNA. This is the discourse that represented conceptual art in the sixties and seventies, the chronological beginning of the collection. Indeed, the museum's exhibition history is closely connected to conceptual art, as are those of other museums in the Iberian Peninsula like MACBA, Fundació Tàpies, IVAM, CAAC or Museu Serralves in Porto, with which CGAC has worked on a number of emblematic exhibitions. I am thinking of solo shows such as those dedicated to Ana Mendieta (1996), Dan Graham (1997), Marcel Broodthaers (1997), Helena Almeida (2000), Bas Jan Ader (2010), Jeff Wall (2011), Eva Lootz (2016), Antoni Muntadas (2018), Francesc Torres (2020) and David Lamelas (2021), and collective exhibitions such as *The Battle of the Genders* (2007), *The Human Stain* (2009) and *Critical [Ex]positions. Critical Discourses in Spanish Art, 1975–1995* (2017).

Conceptual art, or rather the various conceptualisms, provoked a major paradigm shift in the field of plastic arts that consisted in abandoning traditional media (painting and sculpture), criticising and questioning the autonomy of art, introducing and endorsing new important elements in representation (language, photography, performative practices, etc.) and, in short, establishing a completely new way of relating to reality. In those years, society was undergoing structural changes such as the cultural revolution of May 1968, the emancipation of women in the second wave of feminism or processes of decolonisation.

Twenty-five years later, in the mid-nineties, conceptualisms were back with a vengeance after the break of the eighties and the 'return to painting.' They featured prominently in the exhibition programmes of contemporary art museums in the Iberian Peninsula and of many others around the world, since shows like *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* (Los Angeles, 1995) or *Documenta X* (Kassel, 1997) began to historicise and musealise these neo-avantgarde trends, and were examined in numerous books and catalogues dedicated to these movements by some of the most influential art historians and curators of our age (Alberro, Aliaga, Berger, Buchloh, Cherix, Crow, Krauss, Lippard, Rorimer, Witkovsky, etc.) published by the most prestigious presses and museums.

The title *Implosion: Conceptual Art in the CGAC Collection (1965-1975)* refers to these artistic and historic transformations through a concept—'Implosion'—that, used by artist Bas Jan Ader in 1967, tries to express their violence and profound importance. We must insist on the fact that the paradigm shift of the sixties was more than just a change of period; it entailed the dismantling of a system of representation and of a way of conceiving and perceiving reality that had lasted virtually five centuries. Such was the scope of the event we are describing, which can be examined and studied in the



Helena Almeida: *Estudo para um enriquecimento interior*, 1977. CGAC Collection

experiences of conceptual artists. The timeframe we propose refers to the origins of the movement in 1965, illustrated by work *Claro Cuadrado Cristal Apoyado* (Clear Square Glass Leaning) by Joseph Kosuth, and to its (provisional) closing exemplified by the iconic project *In Search of the Miraculous* made by Bas Jan Ader in 1975.

Conceptual art had two basic objectives that we shall explore in this exhibition: the need to provide artistic practices with content through language, in order to counter the formalism and solipsism of abstract painting, and the will to democratise access to works of art and thus eradicate the endemic elitism of institutional culture or high culture. Artists' books played a key role in attaining these objectives. On the one hand, they enabled artists to articulate texts and photographic images in one and the same space, and on the other they were published in multiple editions that were easy to ship and reached large audiences. For this reason, the *Implosion* exhibition hovers constantly between the book-object and the artwork, between reading and visual and bodily experience.

The exhibition is divided up into several chapters or sections that try to reflect the main themes and problems addressed by conceptual artists. It begins with an unavoidable reference to the first uses of language in the context of New York Conceptualism, and continues with a series of chapters focused on issues such as representation and interaction with urban space, performance art and the influence of dance, different narrative strategies and the weight of popular culture, the relationship with landscape and nature, the empowerment of women artists and the effects of the feminist

movement, or the role of different cultures and geographies, Spain among them. Some key contexts substantially represented in the CGAC Collection are not included in the show, such as Latin American conceptualisms for instance, for reasons of space and because they form groups endowed with sufficient personality for their discourses to be the object of specific projects in the future. The same applies to the case of *arte povera*.

This entire framework tries to shape an original story that is characteristic of conceptual art in the CGAC Collection. A 'situated' story, to use a concept that has been employed quite frequently lately (by Manuel Borja-Villel, ex-director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, for instance), that refers to the contextual specificity of cultural or artistic projects starting from the thesis of French thinker Gilles Deleuze concerning the 'minor' and the vernacular.¹ In other words, a 'case study' that constitutes one of the key cores of the collection and its stories. The importance of this patrimonial ensemble should be stressed: on the one hand, its permanence in the collection implies the creation of solid foundations, and on the other, it is a powerful incentive for the unfolding of other chronologically later discourses or stories, such as post-conceptual practices, for instance.

This exhibition wouldn't be possible, of course, without the contributions made by successive professional teams that have worked at CGAC between its opening in 1993 and the present. The show must be a recognition, a celebration,

¹ Manuel Borja-Villel, *Campos magnéticos. Escritos de arte y política*, Arcadia, Barcelona, 2020, p. 59.

and should highlight the importance of their collective legacy. New acquisitions made especially for this exhibition have now been added to those in the CGAC permanent collection, works that have not yet been displayed, gifts and a smaller group of temporary loans made by Galician collectors or institutions close in spirit to CGAC, such as Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid) or the collection of Fundación ARCO, at present housed in Museo Centro de Arte Dos de Mayo.

Last but not least, we should stress the fact that all art produced after conceptual art is necessarily post-conceptual art.² It is impossible to understand the contemporary age without the contributions made by these artists, who have exerted a great influence on the younger generations that are also widely represented in the CGAC Collection. Although they are not included in this project, *Implosion* has been conceived bearing in mind those artists born after the seventies and hence fills the need to construct a discourse that, alongside others of a local and international nature, will help to historically contextualise their practices and enhance a patrimonial asset that may be taken as a reference, whether it is recognised as such or whether it is criticised and questioned.

From this point of view, the aim of this project is twofold: on the one hand, it intends to create content and draw attention to a part of the collection, while on the other it aspires to revitalise a debate, generate institutional critique and thereby help identify the challenges CGAC will face in the future, contributing to articulate and further refine both its mission as a museum and its responsibility to society.

#1 LANGUAGE AS PLASTIC MATERIAL

In the first section we come across a group of works related to the origins of conceptual art in New York in the second half of the sixties. The oeuvre of Joseph Kosuth (1945) is, in this sense, paradigmatic. Shortly before producing what would be canonical works in the history of art of the second half of the twentieth century, such as *One and Three Chairs* (1965), Kosuth created a series of works that could be described as partaking of abstract art, minimalism and conceptual art, thanks to which he was able to integrate language into the sphere of the visual arts; this was the first time this element was introduced in his oeuvre. The works by artists such as Dan Graham, Robert Barry, David Lamelas and Martha Rosler contextualise and occasionally counterpoint those by Kosuth. They all resort to language as a reality suspended between the material and the immaterial, the visual and thought. This space also welcomes documentary material related to different curators who promoted conceptual art, like Seth Siegelaub, Lucy R. Lippard and Kynaston McShine.

2 Christian Berger (ed.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*, Brill, Leiden and Boston, 2019, pp. 8 and 45.

#2 INTERVENTIONS IN THE CITY. BETWEEN DOCUMENTARY CRITICISM AND THE PERFORMATIVE

The city was a recurrent motif in the work of conceptual artists. In the late sixties and early seventies, cities were undergoing rapid transformation both in the United States and in Western Europe as industrial economy began to give way to a new system of production based on services, information and technology. Photography and film played a key role in the critical approach of conceptual artists to cities, as we see in the scenes of New York's suburbs explored by Dan Graham and Robert Smithson (residential neighbourhoods, post-industrial plots of land), in the performative experiments made by Trisha Brown and Vito Acconci, in the documentary and abstract gaze of Ed Ruscha, John Baldessari and Douglas Huebler, and in the fictionalisation of urban space created by David Lamelas.

#3 THE NARRATIVE AND POPULAR CONCEPTUALISM IN CALIFORNIA

The work by California-based Dutch artist Bas Jan Ader is kind of antithetical to that of Joseph Kosuth, not only because his project *In Search of the Miraculous* (1975) was produced ten years after Kosuth displayed works like *Clear Square Glass Leaning* or *One and Three Chairs*, but also because Ader's work is a typical variation of conceptual art produced in the United States West Coast, Los Angeles in particular, whose interpretation of the use of language in the field of visual arts differed from that of certain New York artists. As opposed to the philosophical, analytical and tautological approach made by Kosuth or Art & Language, Californian artists developed a form of conceptualism influenced by literature, film, fiction, popular culture and humour in the shadow of Hollywood. Other representatives of this *narrative* variant of conceptual art were Allen Ruppersberg, William Leavitt, Jack Goldstein y Ger van Elk, along with figures like Baldessari or Wegman.

#4 DRIFTS IN LANDSCAPE. LAND ART AND EARTHWORKS

Besides the city, landscape and nature were other spaces favoured by members of the conceptual generation. In the sixties, certain countercultural sectors championed a return to rural life, giving rise to the emergence of contemporary environmental and ecological thinking. Some artists, like Robert Smithson, endeavoured to create a dialectical relationship between both territories through the notions of site and non-site. Others, especially European artists like Hamish Fulton or Richard Long, tried to distance themselves from civilisation, creating solitary meditative works and organising contemporary pilgrimages in which religious beliefs were replaced by a poetic approach to spirituality. Two basic ideas explored in this room are the act of walking and the presence of the horizon as an imaginary place; an unattainable yet inspiring dream where, to quote Fulton,



Francesc Torres: *Representación de un triángulo isósceles de 300 metros de base y 150 millones de kilómetros de lado (sol, reflejo y espectador fuera de imagen)*, 1973. CGAC Collection. © Francesc Torres, VEGAP, Santiago de Compostela, 2023

'heaven and earth meet.' This can also be traced in the books by Stanley Brown, exhaustive registers of the number of steps the artist took on his various projects, but also in the interventions in landscape and nature, at different scales, made by Jan Dibbets, James Turrell, Dennis Oppenheim and Nancy Holt. Similarly, the works by these and other artists often contain references to solar cycles and astronomy as realities that enable us to conceive human experience beyond the Earth and contingent space, the cosmos.

#5 ABSENCES AND MASQUERADES. FEMINISM AND THE DECONSTRUCTION OF GENDER IN THE SEVENTIES

The generation of artists working in the sixties and seventies was possibly the last one in art history commanded by white Western men, and the exhibition also intends to reflect this reality. From the eighties onwards, the incorporation of women in the art world, driven by the demands of the feminist movement, could be described as an avalanche in slow motion; there were and still are numerous obstacles, but the movement of change, initially timid but more emphatic in the past decade, is unstoppable. One possible reading of this process in connection with the conceptual generation has to do with the poetic tropes of the appearance and disappearance of the artist. Disappearance or absence was a concept that interested male artists like Ader, Burden, Brown, Goldstein, Ruppertsberg, Nauman or Kawara. In some cases with a morbidity that portrayed or at least evoked death and its inescapability.³

This absence or invisibility, deliberately sought by some male artists and which could be interpreted as the unconscious

or involuntary symptom of the end of an era—the beginning of the disappearance of the heteropatriarchy?—was also experienced by women, but for very different reasons, not by choice but as the result of a historical and structural system of exclusion from public space. So, two main forms of expression, to some degree opposed, that coexisted in the feminist conceptual art of the seventies alluded to this reality: one of them focused on disappearance, the erasing of the body, symbolic self-cancellation, while the other concentrated on performativity, carnivalisation and masquerade, multiple identities.⁴ This part of the exhibition endeavours to represent both modalities.

#6 SPAIN. BETWEEN NEO-AVANT-GARDE EXPERIMENTATION, CONCEPTUAL ART AND AN INCIPIENT INSTITUTIONAL CRITIQUE

Conceptual art in Spain had two main centres: Catalonia and Madrid. In 1971 the *Mostra d'Art Jove* was held in Granollers (Barcelona), and in 1973 the project entitled *Informació d'art concepte* was staged in Banyoles (Girona). The experience of Redor art gallery in Madrid, founded in 1970 by Tino Calabuig, was also important. As pointed out by historians Patricia Mayayo and Jorge Luis Marzo, conceptual art in Spain did not only appear slightly later than it did in the international context, but 'was used to designate a very wide range of experimental practices that transcended the territory of what was considered "conceptual" in American and European art of the period'.⁵ Four highly representative artists of both contexts are Àngels

3 See Philipp Kaiser (ed.), *Disappearing. California c. 1970*, Prestel, Munich, 2019.

4 Maite Garbayo Maeztu, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Consonni, Bilbao, 2016.

5 Juan Luis Marzo and Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*, Cátedra, Madrid, 2015, p. 401.

Ribé, Francesc Torres, Nacho Criado and Alberto Corazón, although their works could also appear in some of the earlier sections—such as those dedicated to the city or landscape practices, for instance—in dialogue with those by European and American artists. In fact, Ribé and Torres developed their work in the United States close to the practices of performance art and body art. Criado and Corazón made local interpretations of conceptualisms, some of them seen through the eyes of contemporary movements such as situationism. The politicisation of art was a distinctive feature of Spanish conceptual art in the late years of the Franco regime, as exemplified by the works by the Catalan Grup de Treball collective. The dematerialisation of art was contemplated as a form of activism, a permanent process.

#7 CONCEPTUAL ART IN EASTERN EUROPE: THE DEMATERIALISATION OF ART AS A WAY TO ESCAPE AND DISOBEY A TOTALITARIAN STATE

The works in the last group surveyed in this case study of conceptual art in the CGAC Collection were made by artists from Eastern Europe in the seventies and were developed in a different context to that of their Western counterparts. Some of those in the museum's collection were made in Prague, a city that in 1968 witnessed the violent repression that the Soviet authorities applied to the reformist and liberalising measures which the government of de Alexander Dubček (General Secretary of the Communist

Party in Czechoslovakia between January 1968 and April de 1969) tried to introduce in his country. The other countries represented are the former Yugoslavia and Lithuania. In all these contexts the communist system was characterised by its mistrust of ideological pluralism and individual liberties. Artistic production, particularly sensitive to these limitations, was controlled by the state through an official style, socialist realism, that was compulsory in art schools. All this meant that young artists who were critical of these doctrinaire and dogmatic cultural policies were obliged to work underground. Museums no longer displayed their works and, in a state-planned economy, private galleries were non-existent.

In 2008, Jiří Kovanda (1953) was the object of a solo show at CGAC entitled *Pink Carpet*. His work is paradigmatic of this context in which artists had to develop subtle strategies to exercise freedom of expression. And performance art was often the preferred medium, as it enabled them to work with discreetly, almost invisibly, using few means, before a state that aspired to control and monitor all spheres of life, including private space. It is interesting to note how in those countries the desire to dematerialise or render the artwork invisible was determined by the need to operate secretly, under adverse political conditions, rather than by the illusion or utopia of escaping the market system.

Pedro de Llano Neira



Olga L. Pijoan: *Herba*, 1973. Courtesy of Fundación Pazos Cuchillo en Trasanqueros (Corunna).

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alfonso Rueda Valenzuela

Conselleiro de Cultura, Educación,
Formación Profesional e Universidades
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Manuel Vila López

Director xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Luz Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN
Comisariado
Pedro de Llano Neira

Coordinación
Cruz Provecho

Rexistro
Teresa Jácome

Traducións
Jesús Riveiro Costa, Josephine Watson

Montaxe
Carlos Fernández, David Garabal

Deseño
Cecilia Labella



Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal
Aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]