

SERGE SPITZER. INDEX 1972-1992

IVAM CENTRE DEL CARME

28 enero / 6 marzo 1994

Serge Spitzer (Bucarest, 1951. Vive y trabaja en Nueva York) pertenece a esa generación de artistas que, de forma absolutamente personal, ha transformado la creatividad heredada de la anterior generación revolucionaria, la de aquellos artistas en activo desde finales de los 60. La supresión del pedestal, la inclusión de las cualidades immanentes e inherentes al material tales como peso y gravedad, dejando al desnudo el esqueleto de la construcción y su tectónica. Encontrando nuevos y no agotados caminos de aproximación ya dados, de hecho incluso personificar el espacio, la pérdida del miedo a la arquitectura, la puesta en entredicho de la concepción tradicional de monumento, la inmediata plasticidad de grandes dimensiones, usando como medida referencial la energía del propio cuerpo, son todas, desde finales de los sesenta, divisas corrientes y cualidades del nuevo arte y sobre todo de la escultura. Aunque, en contraste con la generación revolucionaria—Beuys, Serra, André y otros—la que ha alentado la labor de los artistas de hoy en día, éstos han resultado ser menos patéticos, más pragmáticos y también más irónicos. Me viene a la cabeza sobre todo un artista como Mucha. Los ademanes iniciales de esta liberadora ruptura son, como siempre, susceptibles de interpretaciones y valoraciones no siempre unilaterales. El recelo que produce la contribución de un comentario plástico a una situación dada aún permanece, pero la "situación" o contexto fáctico ya no es un mero pretexto o marco para el realce de la obra o de lo ostentoso, como podría serlo una blanca y aséptica sala de museo. *Harald Szeemann*

Pero incluso en estos primeros trabajos, los problemas de encubrimiento y ubicación se patentizan en la particular sensibilidad del artista hacia la arquitectura y otras estructuras definidas. Considerando un edificio o una galería como una entidad fijada que no acepta de buen grado ningún cambio, la obra de Spitzer parece en principio comunicarse más vividamente en el ámbito de lo temporal, presentando el objeto o contra-estructura como un acontecimiento o un texto que ocupa una posición en relación a la estructura original, pero sin tratar de cambiarla. Aunque dicha estrategia no es diferente de ciertas premisas del arte conceptual, lo que es extraordinario en la evolución personal de Spitzer es su inquebrantable convicción de que incluso los problemas más esotéricos en el arte pueden afrontarse de forma efectiva mediante un hábil despliegue de objetos con el propósito de proporcionar estímulo visual—una perspectiva que sin duda puede parecer casi reaccionaria en el contexto de la tendencia del momento, tendencia que enfatiza las expresiones extremas como únicos aspectos válidos de orientación artística.

Hacia 1975 Spitzer había desarrollado un método de trabajo en el que utilizaba simples estantes situados a la suficiente distancia del espectador (generalmente por encima de su cabeza) como para que el/los objeto(s) que el estante sostuviera pudiera(n) ser visto(s)—en caso de poder ser visto(s)— sólo parcialmente. De esta manera se estableció en su trabajo aquello a lo que el artista se refiere como "sintaxis de lo estático", según la cual la energía conjurada al intentar conectar perceptualmente con el objeto se convierte en parte integral del proceso de contemplación: la territorialidad, expresada tanto en términos de ausencia como de presencia. *Dan Cameron*

A lo largo de su vida, y ya desde su juventud, ha ido dando forma a un vocabulario escultórico que él aplica continuamente a la confrontación con situaciones y lugares específicos, y que está estructurado de manera inteligible. Las instalaciones se fundan en una larga y amplia experiencia, y en ellas el campo de experimentación de las relaciones estructurales equivaldría a los planos, y el del vocabulario a pequeños métodos probatorios en el taller o en espacios neutrales de exposición. El intento de reducir estas instalaciones a una "lengua de objetos" es forzosamente erróneo, sobre todo si las estudiamos, con Bertrand Russell, tendríamos que definirlos bajo el criterio del significado aislado de las "palabras objeto". No hace falta nombrar los objetos empleados por Spitzer porque están presentes de facto y son significantes por sus relaciones estructurales. Tres ejemplos podrían ilustrar esto; como proposiciones básicas para la escultura (base/elevación) y la pintura (como modelo) resumen la historia del arte.

- (I) *Linoleum o rollo de alfombrado*: el linoleum evoca ya, sólo por su olor, la economía de la construcción pública de postguerra. Hoy se utilizan casi siempre materiales artísticos más modernos. El alfombrado evoca una consabida atmósfera burguesa. Su función radica en ser empleado como revestimiento del suelo. Paredes y suelos son presupuestos de orientación espacial. Si un rollo de moqueta se extiende sólo a medias, su función se relativiza; si se extiende sobre la pared de una exposición, su función delimitadora del espacio queda en entredicho. Si es desplegado en su totalidad se convierte en objeto escultórico.
- (II) *Las vigas metálicas* vienen definidas por su función arquitectónica. La mayoría están muy bien ancladas, pues una viga libre, sin sujeción en el espacio, pierde su función—se torna en cierto modo incomprensible. Libremente dispuesta en una exposición se diría que está, en cuanto objeto artístico, puesta entre comillas. Si sobre esta viga se dispusiera, de forma aparentemente casual, otra similar, su función de viga quedaría entrecuillada (sin función) o, lo que es lo mismo, tematizada como objeto artístico. Pueden distinguirse cuatro estructuras de significado: una lógica o funcional (soporte), una semántica (sentido tectónico, construcción), una formal o immanente a la obra, y otra estética (referencia estructural al contexto artístico).
- (III) *Planchas de aluminio*: como el linoleum, también el aluminio tiene fuertes connotaciones histórico-industriales. Cuando Spitzer trabaja artísticamente la superficie de una de estas planchas y la cuelga de la pared, lo que hace es evocar con un objeto escultórico la convención de la pintura sobre tabla. Los tornillos con los que se fija la placa devienen elementos del cuadro, de modo análogo a los diversos anclajes de pared en las obras de Robert Ryman. Semánticamente un objeto así se refiere a dos esferas de significado (la industria y el arte) que habitualmente están separadas, y como obra de arte engloba dos categorías (cuadro y escultura). Dentro del contexto del arte es por tanto y en un doble sentido un cuerpo extraño. Una posible interpretación semántica—algo así como un comentario a la historia de la industria—equivaldría, como en el simbolismo, a una reducción errónea. *Franz-W. Kaiser*

Convencido de que los defectos esenciales de la cultura basada en lo europeo están tan estrechamente unidos a su auto-definición fundamental que no pueden ser contemplados si no es con esfuerzo extraordinario, el arte de Spitzer trata de indagar en las expectativas de causa y efecto, provocando en el espectador la duda sobre las relaciones básicas entre objeto y acontecimiento en el mundo real. Inflexible hasta el extremo de la casi total inescrutabilidad, el arte de Spitzer no encuentra refugio, como pudiera esperarse, en lo meramente efímero, sino que se concentra en articular los errores que se producen entre la realidad y nuestra percepción de ella. En realidad, la naturaleza del escepticismo de Spitzer es la causa de que trabaje en primer lugar y tan estrechamente con objetos. Contando con las circunstancias apropiadas, hacer que los objetos y materiales revelen sus incongruencias al espectador pertinaz resulta más efectivo que contemplar un cuadro sobre ello. Pero hacer posible que este descubrimiento se realice implica un rechazo total y absoluto del papel histórico del espectador pasivo, sustituyéndolo por la posibilidad de que la experiencia subjetiva del individuo pueda ser la nueva frontera sobre la que construir el arte del futuro. *Dan Cameron*

Extractos de los textos que aparecen en el catálogo *Index 1972-1992*, publicado con motivo de la exposición.

La exposición continúa en el Centre Julio González con una selección de dibujos.
Esta exposición ha sido organizada por el Haags Gemeentemuseum, La Haya, Holanda.

IVAM CENTRE DEL CARME

Museu, 2 - 46003 Valencia

Tels. (96) 391 26 93 / 391 63 04 - Fax (96) 392 10 94

De martes a domingo de 12 a 14'30 y 16'30 a 20 horas

Entrada gratuita.

Lunes cerrado

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA



