

LA GALERÍA CLAIRE COPLEY Y LOS INTERCAMBIOS ENTRE NORTEAMÉRICA Y EUROPA EN EL TIEMPO DEL ARTE CONCEPTUAL (1973-1977)¹

Data recepción: 2014/01/23

Data aceptación: 2016/01/13

Contacto autor: pedro.dellano@gmail.com

Pedro de Llano Neira

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

La galería de Claire Copley en Los Ángeles fue un espacio que inspiró algunos de los proyectos más innovadores y vanguardistas del arte Conceptual. En un periodo de solo cuatro años, entre 1973 y 1977, Copley promovió exposiciones como las de Michael Asher, Bas Jan Ader o Allen Ruppersberg, que forman parte de la historia del arte reciente. Dos fueron sus objetivos principales: mostrar el trabajo de artistas locales que todavía no habían recibido la atención que ella consideraba que se merecían y crear un diálogo entre Norteamérica y Europa. Copley no limitó su atención a los rompedores lenguajes del Conceptual, sino que también dio cabida a un grupo de pintores que se aproximaban a este medio artístico con originalidad. Este artículo pretende ofrecer una panorámica de su experiencia desde el punto de vista histórico, artístico, económico, crítico y social, a partir de una investigación realizada en el Getty Research Institute de Los Ángeles, que aporta una importante cantidad de documentación inédita, así como la voz de la propia Copley, en citas procedentes de varias conversaciones mantenidas con el autor desde 2010.

Palabras clave: arte conceptual, diálogo Europa-Norteamérica, galerías de arte, crítica institucional, mercado del arte

ABSTRACT

The Claire S. Copley Gallery in Los Angeles inspired some of the conceptual art movement's most innovative and avant-garde projects. Over a period of just four years, from 1973 to 1977, Copley staged exhibitions by Michael Asher, Bas Jan Ader and Allen Ruppersberg, all of whom form an integral part of recent art history. Her two main objectives were to show the work of local artists who had yet to attract the attention she believed they deserved, and to create a dialogue between North America and Europe. Rather than limit her attention to the radical languages of conceptual art, Copley also gave room to a group of painters who adopted an original approach to the medium. This paper offers a broad view of her experience from a historical, artistic, economic, critical, and social standpoint, both through research conducted at the Getty Research Institute in Los Angeles, which holds a significant amount of unpublished documentation, and through recordings of a number of interviews that Copley has given to the author of this paper since 2010.

Keywords: conceptual art, the European/North American dialogue, art galleries, institutional critique, art market

A principios de los años setenta, desde la galería de Claire Copley, en Los Ángeles, se alimentaban sorprendentes obras de lo que se llamaba arte "conceptual". Vista en retrospectiva, la galería de Claire se situaba en las puertas de un territorio al que nos invitaba a entrar, en donde Arte y Vida eran inseparables y desde el cual no habría vuelta atrás

Judith E. Vida-Spence²

Introducción

En septiembre de 1971, cuando el arte Conceptual se encontraba en pleno auge y el SoHo neoyorkino se convertía en el epicentro de la "neovanguardia", Claire Copley visitó la primera exposición de Gilbert & George en los Estados Unidos, en la galería Sonnabend, que estrenaba su legendario loft en el 420 de la calle West Broadway. Allí encontró una colección de grandes dibujos de la serie *The General Jungle or Carrying on Sculpture* y asistió a la representación de la famosa performance *Underneath the Arches*, en la que los artistas aparecían como esculturas vivientes, moviéndose como autómatas, entonando una sentimental melodía británica de los años de la depresión, con sus tradicionales trajes de *tweed* y sus rostros y manos maquillados en tono dorado³. Esta experiencia fue catártica para Copley, que entonces contaba tan solo veintitrés años y todavía no había decidido que camino seguir⁴. En ella están presentes dos de los elementos que más tarde serían fundamentales en su proyecto y que este artículo pretende analizar: la radicalidad y frescura del arte Conceptual y el diálogo que se generó a través de sus artistas entre los Estados Unidos y Europa.

Por descontado, la definición del arte Conceptual es problemática. Cuando apelamos a este movimiento nos estamos refiriendo, en realidad, a un conjunto de prácticas diversas y, en ocasiones, contrapuestas⁵. El uso del término para designar a un conjunto de artistas que comenzaron sus carreras a mediados o finales de los sesenta se había generalizado a principios de los setenta, cuando Copley abrió su galería. Por entonces, los críticos se habían dado cuenta de que lo que aglutinaba a estos artistas era su creencia común en que la idea era más importante que su materialización física⁶. En sus orígenes y en su versión más purista, nos encontramos con el conceptual "lingüístico" de artistas como Joseph Kosuth y el grupo que se aglutinó alrededor del galerista y comisario Seth Siegelaub, en Nueva York. Junto a ellos aparecieron pronto otras versiones: Sol Lewitt eliminó las decisiones racionales que caracterizaban a los anteriores en su manifiesto "Paragraphs on Conceptual Art" (1967), que se considera como el primer texto en el que se usa y se define la expresión "arte

conceptual"⁷. Lawrence Weiner fue más lejos todavía para apostar por una obra que, a diferencia de la de Lewitt, ni siquiera necesitaba ser construida físicamente⁸. Lucy Lippard habló de un arte "desmaterializado", en su célebre volumen recopilatorio de 1972⁹, mientras que los autores de la "crítica institucional" desarrollaron los aspectos más radicales de este movimiento, en los ámbitos político, económico y social.

Muchos de estos artistas –claves para comprender la génesis y desarrollo del Conceptual: Kosuth, Lewitt, Weiner, Asher, Buren, etc.– formaron parte del "núcleo duro" del proyecto de Claire Copley, que nos disponemos a desarrollar a continuación.

Copley regresó a Los Ángeles en 1969, la ciudad en la que nació y creció, después de pasar su adolescencia y primera juventud lejos de ella, en Francia, junto a su padre, y Nueva York. Los años setenta debutaron allí tras un quinquenio violento, en el que los disturbios de Watts (1965), el asesinato de Robert Kennedy (1968) y los crímenes de Charles Manson (1970), golpearon al país. La ciudad entraba en esa década en medio de una fuerte contestación social, con la guerra de Vietnam en su momento más crítico. En paralelo, el planeamiento urbanístico que se había promocionado y exportado desde los cincuenta – la ciudad suburbial y dependiente del automóvil – se puso en cuestión con la crisis del petróleo. La elección del primer alcalde negro de una gran ciudad en los Estados Unidos – el demócrata Tom Bradley, en 1973 – tampoco fue suficiente para evitar un proceso de segregación, cada vez más acentuado, que recluía a latinos y afroamericanos en *ghettos*, mientras que las clases blancas acomodadas se fortificaban en unas incipientes "gated communities", asomadas a la costa. Políticamente, la ciudad fue testigo también de la caída del que fue uno de sus grandes valedores; Richard Nixon.

A pesar de todo, Los Ángeles experimentó en aquellos años un periodo de gran dinamismo, que la mantuvo relativamente al margen de la crisis económica y el proceso de reconversión industrial que vivía el resto del país. En particular la costa Este y su cinturón industrial. En contraste, California vivía un periodo de auge y crecimiento a medida que el centro de gravitación economi-

ca y cultural se desplazaba hacia el Sudoeste y el Pacífico. Estados Unidos entraba en la nueva economía de servicios posfordista y ciudades como Dallas, Houston, Phoenix y, en particular, Los Ángeles, se beneficiaron del auge de las industrias informáticas, farmacéuticas, aeronáuticas, militares, agrícolas, educativas, de investigación... y, por supuesto, del rol fundamental que los medios de comunicación jugaron en la nueva sociedad, con Hollywood a la cabeza. Todos estos elementos contribuyeron a definir el carácter de una ciudad fuertemente marcada por las contradicciones entre la naturaleza y la cultura urbana, entre la autenticidad y la ilusión.

Estos procesos hicieron de California un enclave experimental y avanzado que ya miraba más hacia oriente que a occidente. Fue precisamente esta sociedad, compleja y llena de energía, en la que coexistieron los hippies de los sesenta, con las estrellas de Hollywood, los inmigrantes latinoamericanos y asiáticos, los miles de estudiantes universitarios, los seguidores del *New-age*, Bill Gates y Steve Jobs, Steven Spielberg y George Lucas, los surfistas y los “angeles del infierno”, los punks y las sectas apocalípticas, los norteamericanos llegados del medio-oeste después de la Gran Depresión y Walt Disney... la que atrajo o retuvo a los artistas en Los Ángeles.

A pesar de este contexto estimulante, que sin duda influyó en la creación cultural, la situación de la escena artística institucional en Los Ángeles a principios de los setenta era muy distinta a la de la actualidad, cuándo la metrópoli californiana se ha convertido en un foco cultural que disputa la primacía de Nueva York, en los Estados Unidos. Hace cuarenta años, Los Ángeles era un contexto “provinciano”, según la opinión de muchos de sus protagonistas, y el arte de vanguardia era minoritario y poco apreciado. Copley lo define de una manera directa: “Era como el “salvaje oeste”. Había pocos actores y pocas reglas”¹⁰. El MoCA ni siquiera existía (se fundó en 1979 y el edificio se terminó en 1986), los museos más importantes –como el LACMA, inaugurado en 1965– eran conservadores en relación al arte contemporáneo y las galerías se limitaban, en su mayoría, a promocionar lenguajes tradicionales como la pintura o la escultura. En un momento en el que iniciativas pioneras,

como la galería Ferus, en la que Warhol expuso su serie de las sopas Campbell por primera vez, en 1962, habían desaparecido, el arte Conceptual se reducía a espacios alternativos con audiencias muy modestas –estudiantes y artistas, básicamente.

En Europa y Nueva York, sin embargo, el Conceptual había pasado por un periodo especialmente intenso entre 1969 y 1972, con las exposiciones *When Attitudes Become Form* y *Documenta V* como hitos. En Nueva York, el MoMA institucionalizó el movimiento mediante la muestra *Information*, comisariada por Kynaston McShine e inaugurada en 1970. Algunos artistas angelinos – como John Baldessari, Allen Ruppersberg o el holandés residente en California Ger van Elk – participaron en estos proyectos, pero el conocimiento de su trabajo en su propia ciudad era, todavía, relativamente escaso. El Conceptual supuso un terremoto en el mundo del arte. Efectuó una rigurosa crítica de la objetualidad de la pintura y la escultura, a través de obras de arte inmatriciales o efímeras, performances e intervenciones en el espacio arquitectónico y en el paisaje. Frente a este tipo de lenguajes rupturistas, lo que predominaba en Los Ángeles, en el arte de vanguardia – al menos hasta 1970 y asimiladas las experiencias de los grupos de artistas de los sesenta; los del “assemblage” (Wallace Berman, George Herms, Ed Kienholz) y los del “Finish Fetish” (Billy Al Bengston, John McCracken, Ron David, Craig Kauffman) – era una versión colorista, industrial y decorativa de las tradiciones abstractas, con artistas como Chuck Arnoldi o Laddie John Dill como grandes figuras, entre las nuevas generaciones recién salidas de la prestigiosa escuela Chouinard.

El Conceptual supuso un reto de gran envergadura para el comercio del arte, igual que las vanguardias en su día. Muchos de los artistas de esta generación, influidos por los movimientos contraculturales de los años sesenta, trataron de cuestionar, atacar, transformar o destruir el mercado del arte, como parte del sistema capitalista. Para ello concibieron obras inmatriciales que, originalmente, pretendían resistirse a la objetualización y comercialización. Escritores como Lucy Lippard recopilaron y analizaron las distin-

tas estrategias que adoptaron¹¹. A pesar de sus esfuerzos, las galerías no tardaron en encontrar compradores y coleccionistas dispuestos a pagar por propuestas que, en ocasiones, se limitaban, en su presentación material, a textos mecanografiados, fotografías documentales en blanco y negro o intervenciones en el desierto. No muchos, es cierto. Ni tampoco en todas partes: Nueva York, Bélgica, Alemania e Italia fueron los principales focos de atracción. Pero no Los Ángeles.

Galerías como Art & Project (Amsterdam), la Bykert Gallery (Nueva York), Leo Castelli (Nueva York), Konrad Fisher (Düsseldorf), Nigel Greenwood (Londres), MTL (Bruselas), Yvon Lambert (París), Rolf Ricke (Colonia), la galería Toselli (Milán), Sperone (Turín), Sonnabend (Nueva York), John Weber (Nueva York), Jack Wendler Gallery (Londres) o Wide White Space (Amberes) fueron las encargadas de renovar el panorama galerístico en los años sesenta y setenta. Las personas que las dirigían se arriesgaron. Confiaron en artistas muy jóvenes que manejaban lenguajes iconoclastas con una audiencia muy reducida. Gracias a ello, mostraron por primera vez obras de arte que hoy forman parte de la historia del arte y se convirtieron en parte de su génesis. Las relaciones entre estas galerías eran fluidas y los intercambios de artistas y proyectos constantes. Se hizo habitual que las galerías que estaban próximas geográficamente (como las de Amberes, Bruselas, Amsterdam y Dusseldorf) colaboraran y pagasen a medias los viajes de los artistas norteamericanos, por ejemplo, para abaratar costes.

La casuística del mercado del arte en los setenta fue muy diversa. En Los Ángeles, la ausencia de coleccionistas solventes en el ámbito conceptual fue un obstáculo que todas las galerías tuvieron que afrontar, en mayor o menor medida. No hubo ninguna que destacase. En Nueva York, las cosas eran distintas. Allí sí había mercado y profesionales que conseguían equilibrar un agudo sentido artístico con un comportamiento comercial agresivo (Leo Castelli, Illeana Sonnabend, Holly Solomon). En Europa, cada país poseía una particularidad. Bélgica contaba con los mejores coleccionistas (Daled, Fiszman, los Herbert...) y un par de galerías importantes

(MTL en Bruselas y Wide White Space en Amberes), con extensiones en Holanda, como Art & Project. Alemania ostentaba la centralidad en el mapa y era el hogar del galerista más influyente; Konrad Fisher. En París también había un cierto movimiento alrededor de la galería de Yvon Lambert. Italia era otro foco importante, sustentado en su poderosa burguesía y un denso tejido galerístico¹². En suma, puede decirse que Los Ángeles era realmente un contexto poco desarrollado para el mercado del arte conceptual y que sus artistas sobrevivieron como pudieron – muchos de ellos dando clase en sus prestigiosas escuelas de arte – hasta que se produjo un fuerte giro hacia el comercialismo alrededor de 1978, poco después de que Copley diese por terminada su aventura¹³.

Antes de ese momento, la situación era relativamente anodina, desde la clausura de la galería Ferus, en 1966. No era un yermo, pero tampoco había motivos para la euforia. La Dwan Gallery (1959-1967) fue posiblemente uno de los espacios más importantes en la década de los sesenta, pero su principal objetivo no era mostrar artistas locales, sino neoyorkinos (Carl Andre, Dan Flavin, Sol Lewitt, Robert Smithson). Molly Barnes fue una de las primeras en retomar esa tarea invitando a John Baldessari a hacer su primera exposición individual en 1969. Pero su proyecto duró poco. Más o menos por la misma época, a finales de los sesenta, Riko Mizuno – una estudiante japonesa de cerámica en Chouinard – abrió las puertas de la 669 Gallery en el boulevard de La Ciénaga, el principal foco galerístico de la ciudad. El estreno de Mizuno en 1967 fue nada menos que con una exposición de Henry Miller. En los años venideros, Mizuno – una galerista poco convencional¹⁴ – formó un “establo” con artistas como Larry Bell, Billy Al Bengston, Vija Celmins, Jack Goldstein, Ed Moses o Tom Wudl y su galería se convirtió en una de las más “deseadas” por los artistas jóvenes para exponer¹⁵. Con ella trabajó durante unos meses Eugenia Butler, que poco después iba a lanzar su propio proyecto, también en la zona de La Ciénaga. La galería de Butler – otro carácter extravagante – no duró mucho (1968-1971), pero fue muy influyente para Copley en su periodo de formación – a pesar de que sus sensibilidades fuesen diferentes¹⁶. Entre las exposiciones

que realizó está la primera individual de Dieter Roth en los Estados Unidos (1970) – un proyecto en el que el artista islandés mostró treinta y siete maletas llenas de queso que, a los pocos días, comenzó a pudrirse, causando un incidente con el departamento de salud de la ciudad. Butler expuso a artistas como John Baldessari, Georges Brecht, James Lee Byars, Ed Kienholz o Douglas Huebler y dio la primera oportunidad a algunos jóvenes conceptuales, como Allen Ruppersberg¹⁷.

Otras galerías contemporáneas a la de Copley fueron Nicholas Wilder, David Stuart Gallery, Morgan Thomas y, más tarde, la Asher-Faure gallery, que terminaría convirtiéndose en la Patricia Faure Gallery. Como alternativa al sistema galerístico, algunos artistas crearon espacios abiertos al público en los que no se vendía arte, sino que funcionaban como punto de encuentro y debate. Ruppersberg lo hizo con sus célebres *Al's Café* y *Al's Hotel*, dos locales en los que las fronteras entre arte y vida fueron reducidas a su esencia¹⁸. La programación del curador Hal Glicksman en la galería de la universidad de Irvine, primero (1972-75), y en la escuela Otis, después (1975-1981), también era seguida con interés. El recién creado PS1, de Nueva York, fue otro referente clave para Copley en aquel momento, que, frente al comercialismo que entonces comenzaba a gestarse y crecería exponencialmente en los ochenta, consideraba su proyecto galerístico como “un espacio expositivo ante todo”¹⁹.

En este contexto destacó especialmente un espacio periférico; la Pomona Art Gallery. La Pomona Art Gallery era una sala de exposiciones vinculada al campus de Claremont; una ciudad-satélite, cincuenta kilómetros al este de Los Ángeles, en el camino hacia el desierto. La Pomona Art Gallery estuvo dirigida por Helene Winer entre 1970 y 1973; periodo en el que muchos de los artistas que más tarde formaron parte del proyecto Copley realizaron exposiciones que, en algunos casos, resultaron muy influyentes²⁰. Winer se dedicó a mostrar obras “en las que nadie estaba interesado en aquel momento”, según declaró en su momento John Baldessari²¹. La programación de la galería de Pomona, junto con algunos de los espacios citados anteriormente –en Los Ángeles, Nueva York y Europa–

fueron los referentes que Copley tuvo alrededor cuando decidió lanzarse al arriesgado negocio del mercado artístico.

El proyecto de Copley

Claire S. Copley nació en Los Ángeles y acababa de cumplir veinticinco años cuando la aventura de la galería comenzó. Su padre era William N. Copley, un artista que fue el primero en exponer a los surrealistas en la costa Oeste (Man Ray, Joseph Cornell, Max Ernst, Dorothea Tanning, Roberto Matta, Yves Tanguy), en la galería que tenía en un bungalow, en Beverly Hills. Lo hizo en un momento, a finales de los cuarenta (1947-49), en que el público para ese tipo de arte era escaso en la ciudad de las *estrellas*²². La primera galería Copley duró apenas dos años, pero sin duda ejerció un influjo importante en el deseo de su hija de retomar su iniciativa. La infancia y adolescencia de Copley fueron afortunadas, en el sentido de que tuvo acceso a la cultura a través de las actividades de su padre, pero también sombrías, si tenemos en cuenta que la década de los cincuenta fue especialmente siniestra, para los artistas e intelectuales en Hollywood, a causa de la “caza de brujas”. Copley abandonó la ciudad cuando era adolescente y regresó en 1969. Su objetivo entonces era estudiar con el poeta Emmett Williams, en la recién inaugurada escuela CalArts, para dedicarse a la escritura. Los inicios de CalArts fueron particularmente caóticos y Copley duró poco allí. Tras abandonar la escuela, Copley trabajó para un amigo en la industria cinematográfica y conoció a los artistas Allen Ruppersberg y Terry y Jo Harvey Allen – recién salidos de Chouinard - a través de su hermano Billy, que comenzaba su carrera como pintor. A través de ellos frecuentó a otros artistas (Goldstein, Leavitt, McCollum y Wegman) y entró a formar parte de la escena artística de la ciudad²³.

En las últimas semanas del verano de 1973, Claire Copley y Allen Ruppersberg –que mantenían una relación sentimental– hicieron una gira por Europa para inaugurar exposiciones del artista en Amsterdam, Londres, París y Milán. El viaje tenía como propósito adicional que Copley entrase en contacto con distintos artistas europeos y visitase a Françoise Lambert, la que iba a

ser su socia, en Milán. Copley y Lambert se habían conocido en Los Ángeles, a través de Ruppertsberg, y llevaban varios meses dándole forma a la idea. Lambert era la exmujer del galerista parisino Yvon Lambert y había estrenado su espacio en Milán, en 1969, con una exposición de Richard Serra, a la que siguieron otras de Richard Long, Robert Ryman y David Lamelas. Cuando Copley pisó suelo italiano, las primeras cartas a artistas, con invitaciones para exponer en el otoño de 1973, en Los Ángeles, ya habían sido enviadas. Además de con Ruppertsberg, Lambert había colaborado con otros artistas norteamericanos, como William Wegman. La posibilidad de crear un vínculo trasatlántico entre Milán y California era uno de los principales alicientes para ambas a la hora de emprender esta aventura.

La alianza, sin embargo, no duró mucho. Poco antes de inaugurar la primera exposición con William Wegman, Lambert dio marcha atrás y se retiró del proyecto, dejando a Copley sola al frente del mismo, con apenas experiencia y una inversión económica imposible de asumir para ella, tal y como había sido concebida originalmente. Copley recuerda ese momento crucial con agradecimiento hacia los artistas:

[Françoise] tenía una galería maravillosa y era muy independiente en sus elecciones de artistas. Ella estaba mostrando a algunos de los artistas de Los Ángeles en Milán, como Ruppertsberg o Wegman. Así que abrimos la galería juntas en Los Ángeles pero ella se retiró después de un mes por razones personales. De modo que me encontré en la tesitura de tener que seguir adelante yo sola. Cuando Françoise abandonó la galería me senté con Bill [Leavitt], Al [Ruppertsberg], Ger van Elk, Bill Wegman, Bas... y dijimos, ¿quien quiere ser el siguiente? Fueron muy generosos y me ayudaron en todo lo que pudieron. Juntos conseguimos elaborar un programa de exposiciones, y yo conseguí reunir el dinero suficiente para tener la galería abierta durante seis meses y, a partir de ahí, ver lo que pasaba²⁴.

En la correspondencia que mantuvo con sus artistas, con coleccionistas y otros galeristas entre 1973 y 1977, Copley aparece como una mujer joven, con las inquietudes características de su generación; los famosos "baby boomers". En todo momento se expresa con profesionalidad,

discreción y rigor, sin renunciar a la empatía, la ironía y el sentido del humor - un rasgo de su carácter que sale a relucir a menudo, como en el siguiente comentario que hizo al galerista Paul Toner, informándolo sobre la marcha de su proyecto: "[...] la galería sigue adelante y es con certeza una de las más interesantes de LA -tan sólo estoy esperando a que todo el mundo se de cuenta"²⁵. En sus cartas, Copley muestra también un afinado sentido crítico.

Su principal objetivo cuando inauguró la galería era mostrar el trabajo de artistas residentes en Los Ángeles que, desde su punto de vista, todavía no habían recibido la atención que se merecían. Además de esto, el proyecto de Copley se basó en otros dos pilares: apoyar proyectos que rompiesen con las convenciones del arte tradicional. Incluso a riesgo de espantar a los compradores. Y hacer todo lo posible para establecer un diálogo entre Los Ángeles, Nueva York y Europa.

Para cumplir el primer objetivo, Copley dio libertad a sus artistas para crear instalaciones "site-specific" y piezas performativas, como las de Michael Asher, Sol Lewitt o Bas Jan Ader. La idea era romper fronteras y cuestionar la primacía de la pintura, tal y como hacían otros espacios modestos en tamaño pero grandes en ambición y osadía como el Kabinett für aktuelle kunst de Bremerhaven, en el que expusieron muchos de los artistas de Copley²⁶. Del mismo modo, Copley, tras el fracaso de la relación con Françoise Lambert, convenció a varios artistas europeos (Buren, Dibbets, Fulton, Lamelas; además de los que ya vivían allí, como Ader o van Elk) para viajar hasta Los Ángeles y presentar su obra. Este punto era especialmente importante porque la ciudad californiana ha tenido siempre que lidiar con la paradoja de ser una de las urbes culturalmente más influyentes del planeta, mientras que se percibe a sí misma aislada, geográficamente. Los continuos viajes de Ruppertsberg a Europa fueron una gran ayuda para Copley, en ese momento, para recopilar información y noticias sobre lo que se estaba gestando allí.

Copley demostró estar en perfecta sintonía con su época, ya que fue precisamente el intenso diálogo entre ambas orillas del Atlántico lo que definió en buena parte la singularidad del

arte Conceptual; gracias a la popularización de los vuelos intercontinentales en la década de los setenta y al trabajo "inmaterial" que los artistas podían transportar con relativa facilidad. A esto contribuyó también que comisarios, como Harald Szeemann, visitasen los Estados Unidos con frecuencia e incluyesen a artistas norteamericanos en sus exposiciones (como sucedió en *When Attitudes Become Form*, especialmente), que los coleccionistas viajasen también para conocer nuevos artistas (como el italiano Panza di Buomo o el matrimonio belga de los Herbert) y que ciertas revistas, como la alemana *Interfunktionen* o la neoyorkina *Avalanche* asumiesen como prioridad en sus contenidos el intercambio de ideas entre ambos contextos.

Christophe Cherix, comisario de la exposición *In & Out of Amsterdam. Travels in Conceptual Art (1960-1976)*²⁷, celebrada en el MoMA de Nueva York en el verano de 2009, señala que desde la vanguardias históricas existió el deseo, por parte de los artistas, de superar las barreras nacionales, pero que sólo en los sesenta y setenta se crearon una serie de redes a través de Europa y los Estados Unidos que aceleraron estos intercambios, gracias a su notable complejidad. En paralelo, los intercambios de mercancías y las migraciones se hicieron cada vez más intensos, anunciando lo que más adelante sería conocido como "globalización"²⁸.

La comunicación este-oeste, en efecto, se hizo así más fluida que nunca. Pero no ocurrió lo mismo con la comunicación Norte-Sur. A pesar de que muchos artistas de América Latina abandonaron sus países para vivir en el norte (Ulises Carrión, Lygia Clark, Juan Downey, Hélio Oiticica, Marta Minujín, entre otros) las razones por las que lo hicieron la mayoría fueron muy diferentes. No viajaron por curiosidad o por necesidad de ensanchar sus horizontes, como sucedió en la mayor parte de los casos de artistas europeos o norteamericanos, sino forzados por las circunstancias políticas y sociales en sus respectivos lugares de origen. Del mismo modo, así como el interés entre Europa y Norteamérica era recíproco, no puede decirse lo mismo de la relación con América Latina, por la que, en aquel tiempo, ni museos, ni galerías o revistas mostraban curiosidad alguna. Una de las pocas excepciones

fue la crítica de arte y comisaria neoyorkina Lucy Lippard, que si viajó a países como Argentina y Brasil para conocer a sus artistas.

El local que Copley eligió para emplazar su galería estaba situado en La Cienega Boulevard, una de las arterias más transitadas de West Hollywood. A pocos metros, en el trecho comprendido entre los bulevares de Santa Mónica y Melrose, tenían sus locales Riko Mizuno, Morgan Thomas, Nicholas Wilder y otras diez o quince galerías dedicadas a distintos tipos de arte. Los barrios ricos en donde vivían muchos de sus potenciales coleccionistas no estaban lejos, pero la distancia intelectual y cultural era mucho mayor que la geográfica. El espacio de Copley reunía las características típicas de la arquitectura vernácula de Los Ángeles: un edificio de planta baja, líneas sencillas, un escaparate, un aparcamiento en un lateral y un descomunal "billboard" coronando la azotea. Los materiales eran baratos; se trataba de una construcción ligera y con una clara vocación de temporalidad, descartable. El interior era una estancia estrecha y alargada (16 x 4,40 m.), casi como un pasillo ancho, cerrada parcialmente en el extremo posterior por un muro falso que ocultaba la oficina, el escritorio, un pequeño archivo y el depósito. Dos hermosos ficus, parecidos a los que Marcel Broodthaers usaba en sus instalaciones, acompañaban casi siempre las muestras, como recuerdo de la exuberante vegetación californiana.

No fue casual, por tanto, que los proyectos que se sucedieron en la galería transformasen su morfología y, en ocasiones, sus funciones, también, a pesar de su reducido tamaño. El prisma alargado cambiaba de exposición en exposición como si fuese un decorado hollywoodiense. Muchos de los proyectos estaban concebidos expresamente para ella y desafiaban con radicalidad el mercado del arte. Cuestionaban las convenciones de la galería y redefinían sus límites. Anticipó, en este sentido, una tendencia que hoy en día es común en museos y espacios expositivos en todo el mundo –la comisión de proyectos específicos– pero que en aquel momento resultaba pionera.

La ausencia de instituciones fuertes o de cursos críticos predominantes también alimentó estas actitudes. Los artistas, en opinión de Co-

pley, estaban más interesados en experimentar libremente y en establecer nuevas relaciones con el público –algo en lo que ella participaba y era cómplice– que en ganar dinero; lo que no significa que las ventas, escasas, no se celebrasen con alborozo. La galería se convirtió así en una especie de laboratorio y Copley, como ella misma reconoció con humor en una entrevista, en una cobaya (“guinea pig”) que vivió intensamente, junto a sus dos asistentes –Nancy Leavitt y Paula Hutchinson–, los retos que los artistas imaginaban²⁹.

Los artistas y sus proyectos

La primera exposición fue la de William Wegman, en octubre de 1973. En aquella ocasión mostró una selección de videos y dibujos. Los videos eran el resultado de varias acciones realizadas con utensilios del estudio o domésticos. Eran los primeros de una serie de siete “rollos” (*reels*), que filmó entre 1970 y 1977 y que, más tarde, se convertirían en emblemáticos de su trabajo en esa época. En algunos aparecía el artista con *Man-Ray*, el hermoso Braco de Weimar que protagonizó muchas de sus obras y que tan famoso se hizo después. Los videos son, en sus propias palabras, “desenfadados y directos en cuanto a decorado e iluminación: con principio, desarrollo y final, claro y definido”. Los dibujos surgen, en cambio, como “reacción frente a las constricciones de la fotografía y el video”³⁰. Su factura y presentación era extraordinariamente simple y el contenido igualmente esquemático; casi como una especie de *haikus* humorísticos y absurdos de la vida cotidiana, sujetos con chinchetas a la pared, que le permitían relacionar ideas dispares equiparando dibujo y escritura³¹ (Figs. 1a y 1b).

La producción de Wegman en estos años está muy próxima a la de otros artistas angelinos que también experimentaron con propuestas tan sencillas como expresivas. Sus videos forman parte de una corriente de “visual puns” (bromas visuales) –como le gustaba denominarlos a algunos artistas– entre los que se podrían citar algunas piezas tan notables como las de Balde-sari, enseñando el alfabeto a una planta, Ruppersberg, dando una conferencia sobre el mago Houdini atrapado en una camisa de fuerza o Ader, dejándose caer por el tejado de una casa.

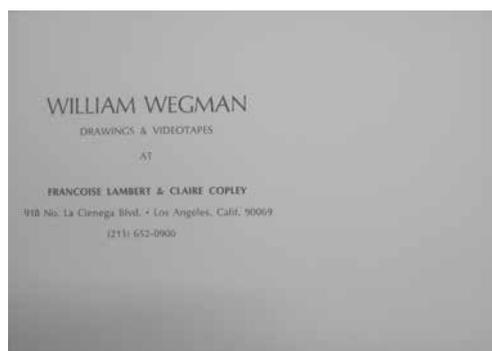


Fig. 1. William Wegman, invitación de la exposición “Drawings & Videotapes”, octubre de 1973.

La economía de medios, la espontaneidad y el sentido del humor que caracteriza las obras de Wegman, con las que se inauguró la galería de Copley fueron, sin duda, un auténtico anticipo de lo que estaba por venir.

El proyecto que Michael Asher realizó en septiembre de 1974 en el espacio de Copley es, sin duda, el más citado de todos los que allí se presentaron, posiblemente junto al de Bas Jan Ader. La imagen de la galería totalmente vacía (tras retirar una pared), con el despacho de Copley al fondo, ha sido reproducida en múltiples ocasiones. Hasta el punto de convertirse en una especie de emblema de la crítica institucional. La exposición era la primera de Asher en una galería comercial en los Estados Unidos y en ella trató de desvelar, con la mayor transparencia posible, los vínculos entre arte y mercado; un nexo que hasta entonces había permanecido en la sombra. La obra nunca se vendió (su precio eran 8.000\$, que aumentarían proporcionalmente con el paso del tiempo) pero sí fue capaz

de generar una enorme riqueza simbólica, tanto en su momento, como, sobre todo, a través de las múltiples veces que ha sido interpretada o discutida *a posteriori* (Figs. 2 y 3).

El “vaciado” de la galería que Asher efectuó puede ser leído de hecho como una declaración de intenciones del proyecto general de Claire Copley entre 1973 y 1977: en primer lugar fue



Fig. 2. Vista de la exposición de Michael Asher en la galería Claire Copley, 1974.

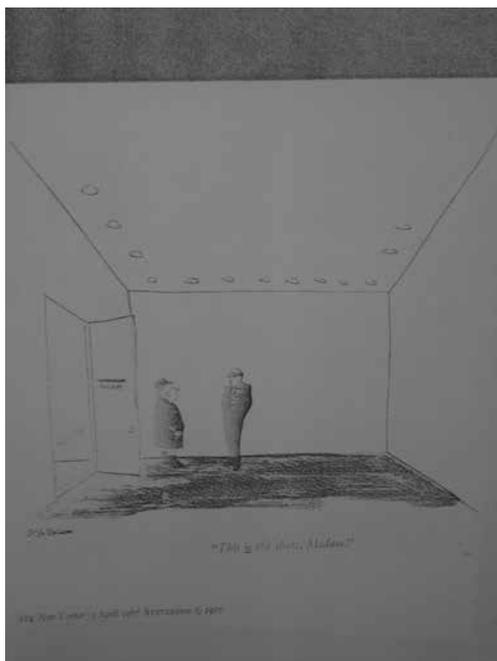


Fig. 3. Ilustración de la revista *New Yorker* encontrada entre la documentación de la exposición de Michael Asher en la galería Copley.

una apuesta valiente que indica los riesgos que la galerista estaba dispuesta a asumir. El valor económico de la obra no era lo más importante, sino un elemento más de un sistema complejo. En segundo lugar, el desocupamiento de la sala de exposiciones señalaba que las obras que allí se mostraban no eran autónomas, sino que dependían estrechamente de un contexto específico y de los impulsos que les llegaban desde exterior, ya fuese por parte del público o de los acontecimientos y fenómenos que sucedían a su alrededor, en la ciudad de Los Ángeles. En un sentido más general –y tal vez ajeno a las intenciones del artista, pero no por ello menos pertinente –es difícil disociar la apuesta de Asher en 1974 por hacer transparentes los entresijos del negocio galerístico, al menos a un nivel simbólico–, de la opacidad que simultáneamente envolvía el escándalo *Watergate* y que acabó con la única dimisión de la historia de un presidente de los Estados Unidos de América.

Copley relataba en una carta a Asher los efectos “personalmente reveladores” que le había causado la obra:

[...] De verdad que has creado algo aquí que es increíble. Has eliminado toda posibilidad de anonimato, evasión, neutralidad o cobijo. Y no sólo para mí, sino para todos los que entran en el espacio, pasan por la ventana, o se acercan en cualquier sentido. Este espacio y yo nos hemos convertido en una unidad, indivisible, y resulta asombroso. El contacto directo es obligado y completamente natural³².

Al núcleo de artistas que colaboraron en la puesta en marcha del proyecto, en el otoño de 1973 (Ader, Asher, Leavitt, Ruppertsberg, van Elk y Wegman), pronto se asociaron otros, procedentes de Nueva York y Europa, atraídos por el exotismo de la urbe californiana. La propia Copley reflexiona sobre las razones por las que los artistas respondieron positivamente a sus invitaciones: “Creo que los artistas fueron extremadamente generosos al hacer exposiciones conmigo. No ganaban ningún dinero con ellas, pero disfrutaban viniendo a Los Ángeles desde Europa. Siempre los alojaba en este motel tan peculiar que era el Tropicana, en el bulevar de Santa Mónica. Me parece que la gente sacó algo de nuestras colaboraciones, pero no era comercial”³³.

El parisino Daniel Buren fue de los que más a menudo visitó California, dando inicio a un romance entre Francia y la urbe del Pacífico que todavía perdura³⁴. Hizo dos exposiciones, en octubre de 1975 y marzo de 1976, que estaban relacionadas entre sí (*In a Given Location* e *In a Given Location. Part II*) y remitían a la investigación que el artista llevaba a cabo sobre el contexto urbano. En 1970 Buren había realizado un proyecto en Los Ángeles en el que utilizó los bancos de las paradas de autobús y a lo largo de la primera mitad de los setenta diseñó dos de sus intervenciones más conocidas; la del *Wide White Space* en Amberes –con carteles encolados que conectaban la pared interior de la galería con la fachada– y la de la galería John Weber –con banderolas que salían por las ventanas y cruzaban la calle West Broadway, en el SoHo neoyorkino.

La conceptualización de sus proyectos con Copley resulta llamativamente modesta y precisa: en la primera exposición se trataba de proyectar la superficie del escaparate que daba a la calle sobre las distintas paredes (tres, en total), con las que esta proyección se cruzaba, a medida que avanzaba imaginariamente hacia el fondo de la sala. Para señalar dichas superficies, el artista empleó el elemento gráfico característico de su trabajo; las bandas verticales de 8.7 cm. En la segunda exposición, Buren propuso un gesto parecido: proyectar las ventanas laterales del espacio de Copley –que habían sido tapiadas– sobre los muros exteriores de la galería (Figs. 4 y 5).

La idea que articula ambas obras es, en efecto, escueta. Sin embargo, la cantidad de interpretaciones o evocaciones a las que puede dar pie son numerosas. En primer lugar, plantea una conexión entre el interior y el exterior de la galería que habla del ansia de los artistas por romper con las convenciones del “cubo blanco” y la autonomía de la obra de arte. En segundo lugar, la obra establecía un diálogo con el proyecto que Asher había presentado el año anterior: ambos trabajos aludían a la arquitectura, jugaban con el espacio vacío y trataban de desdibujar los límites entre la calle, el espacio expositivo y el contexto comercial en el que la obra tenía lugar. Para Copley, Buren era un artista que destacaba “por la claridad de su voz y su capacidad para comunicar sus ideas”. Sus exposiciones en la galería fueron, en su opinión, “provocadoras, bellas y únicas; perfectamente equilibradas entre su realidad física, ideológica y la experiencia visual. Simples y concisas para que el espectador proyectase en ellas toda su ambigüedad”³⁵.

Buren viajaba a menudo a Los Ángeles en aquella época, dónde residían otros artistas con los que mantenía buenas relaciones, como Michael Asher o John Knight, que, años más tarde, formarían parte de la denominada “crítica institucional”. Con su presencia, Buren se convirtió en uno de los artistas que más influyeron en el pensamiento de Copley a la hora de cuestionar el espacio galerístico y sus límites, junto a Al Ruppertsberg, William Leavitt y Ger



Fig. 4. Daniel Buren, “In a Given Location”, parte I, octubre de 1975, *Claire Copley Gallery Records*, 1968 -2011, Getty Research Institute, Los Ángeles. Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession no. 2014.M.2, box 1, folder, 7.



Fig. 5. Daniel Buren, “In a Given Location”, parte II, marzo de 1976, *Claire Copley Gallery Records*, 1968 -2011, Getty Research Institute, Los Ángeles. Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession no. 2014.M.2, box 1, folder, 7.

van Elk. Más adelante profundizaremos en este asunto.

Junto a esta vertiente crítica del arte Conceptual, representada por Buren y Asher, Copley dio cabida también a otras sensibilidades, más interesadas por una idea fenomenológica del espacio, como la que encontramos en los proyectos posminimalistas de Barry Le Va y Sol Lewitt. Barry Le Va nació en Long Beach en 1941 y fue uno de los artistas locales de la galería, a pesar de que casi toda su carrera se desarrolló en Nueva York. Hizo dos exposiciones: una en febrero de 1975, con dibujos de gran formato, y otra, en abril de 1977, con una intervención que ocupó todo el espacio. Copley realizó la primera exposición en colaboración con la galería Daniel Weinberg de San Francisco. En una carta dirigida a Weinberg, Copley le comunicaba que la exposición de Le Va había sido un gran éxito (“smash hit”) y que percibía interés en su trabajo por parte de los coleccionistas³⁶ (Fig. 6).

La segunda exposición fue quizá más interesante, desde un punto de vista estético y conceptual. En ella Le Va presentó una instalación realizada a partir de la superposición de una serie de figuras geométricas sobre el plano de la galería. Lo interesante de este proyecto es que Le Va consiguió crear tensión y misterio entre el espacio real y el espacio imaginario. El crítico William Wilson describió con claridad la intervención, en las páginas de *Los Angeles Times*, al tiempo que mostraba sus reservas sobre los resultados:



Fig. 6. Barry Le Va, abril de 1977, *Claire Copley Gallery Records*, 1968 -2011, Getty Research Institute, Los Ángeles. Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession no. 2014.M.2, box 3, folder, 5.

El suelo de la galería está salpicado con trozos de madera unidos en diferentes ángulos. Algunos de estos trozos se encuentran con las esquinas y trepan de una manera que recuerda vagamente a una escalera. Para que algo de esto tenga sentido, tenemos que averiguar cual es el plan de Le Va. OK. El artista cogió un diagrama de la galería y lo rodeó con dibujos de tres figuras de cuatro lados superpuestas. Después escogió una serie de líneas de visión penetrando en el espacio de la galería a través de distintos ángulos. Las piezas de madera representan algunos de estos ángulos imaginarios. Una vez que nos enteramos de esto, sigue sin tener sentido, pero por lo menos sabemos el porqué. El concepto de Le Va es tan arbitrario y complicado que no hay manera de deducirlo a partir de las evidencias visuales solamente. El proyecto deja de ser una función de las artes visuales y se convierte en una invitación a unirnos al viaje mental del artista. El viaje no es interesante, excepto como auto-asección. Las piezas de madera en ángulo que están en las esquinas y se relacionan con la arquitectura son interesantes, prueba de que el arte conceptual puede funcionar, si no se torna demasiado oscuro³⁷.

Este párrafo de Wilson –uno de los pocos críticos que prestó atención al programa de Copley–, es revelador porque, a pesar de mostrar su discrepancia con Le Va, es capaz de captar las intenciones del artista y explicarlas con rigor. En 1971, en una conversación con Willoughby Sharp en las páginas de la revista *Avalanche*, Le Va revelaba los orígenes de este tipo de instalaciones en las que el espectador se ve en la tesitura de reconstruir los pasos y decisiones, el proceso, que conduce a un cierto resultado formal y material, como si de un detective se tratase:

En 1968 empecé a leer las novelas de Sherlock Holmes – de hecho, he estado leyéndolo a menudo desde entonces – y eso se filtró en mi pensamiento de alguna manera. Me intrigaba la idea de las pistas visuales, la forma en que Sherlock Holmes conseguía reconstruir una trama a partir de oscuras evidencias visuales. Lo que estoy intentando hacer ahora es configurar situaciones en las que la audiencia tiene que usar su mente para reconstruir el proceso que dio lugar a la obra³⁸.

Sol Lewitt –uno de los “padres fundadores” del arte Conceptual– también hizo dos exposiciones con Copley, en octubre de 1975 y 1976. Daniel Buren y Jan Dibbets la pusieron en con-

tacto con él. En la segunda exposición, que llevaba por título *Six Geometric Figures Superimposed*, Lewitt concibió un conjunto de dibujos murales, compuestos por figuras geométricas elementales, distribuidas por toda la galería, sobre un impactante fondo negro. Lewitt comenzó a hacer este tipo de obras, en las que el dibujo dialoga con la escala de la arquitectura, en 1968. Con el tiempo llegaron a convertirse en una de las imágenes más reconocibles de su trabajo. Al principio Copley se mostraba un poco reticente porque temía que ningún coleccionista se interesase³⁹. Paradójicamente, fue una de las exposiciones en las que la relación con el mercado y sus secretos se manifestó de manera más rotunda.

La historia es sencilla, pero no por ello menos elocuente. Durante la exposición de octubre de 1976, Copley envió una propuesta al Los Angeles County Museum of Art (LACMA) para discutir la venta de la instalación. La oferta no carecía de sentido: Lewitt era uno de los artistas clave de su generación y parecía lógico que el museo de la segunda ciudad del país contase con una obra importante en su colección, que además había sido concebida específicamente para Los Ángeles. La respuesta, sin embargo, fue negativa. Poco después, Copley se enteró, a través del propio Lewitt, que el LACMA se había puesto en contacto con su galerista en Nueva York, el todopoderoso Castelli, para comprar otra pieza suya. Copley se mostró estupefacta. ¿Qué necesidad tenía el museo local de viajar tan lejos para adquirir una pieza de Lewitt, cuando había otra tan cerca? ¿Se trataba de una simple cuestión de imagen? ¿Resultaba más prestigioso hacer negocios con una galería de Manhattan que con un modesto, aunque prometedor, proyecto local? Finalmente, Lewitt se negó a que el LACMA comprase la obra a Castelli y forzó la adquisición de la de Copley (Fig. 7).

Esta anécdota dice mucho sobre el coleccionismo en Los Ángeles en la década de los setenta; del provincianismo que todavía imperaba allí y los obstáculos a los que tenía que hacer frente una galería joven. A pesar de esas trabas, del desinterés, en general, de la prensa y de que las cuentas no terminaban de cuadrar, Copley seguía firme en sus convicciones. Otro proyec-

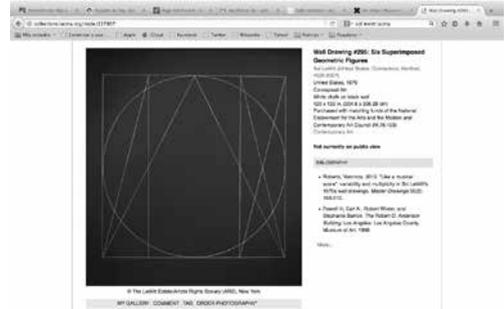


Fig. 7. Sol Lewitt, *Wall Drawing #295: Six Superimposed Geometric Figures*, 1976. Captura de pantalla de la pieza en la web de la colección del Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

to que también dejó una marca profunda y está considerado como uno de los más importantes en la trayectoria de su autor es el de Allen Ruppersberg, en abril de 1974.

Ruppersberg representa –junto a Ger van Elk, William Leavitt y Bas Jan Ader– una aproximación alternativa al arte Conceptual. Lejos del tono intelectual y científico de los artistas más interesados por el lenguaje (como Kosuth) o de la actitud inquisitiva y comprometida de los vinculados a la crítica institucional, este grupo de artistas residentes en Los Ángeles optó por una poética personal y literaria. La exposición de Ruppersberg –que llegaba después de que el artista hubiese mostrado internacionalmente su trabajo en varias ocasiones– ilustra de manera elocuente estas diferencias. Para Copley, el éxito de este proyecto, que atrajo más público del habitual, radicó en que fue capaz de ofrecer algo nuevo a la escena angelina: un equilibrio inédito entre una sólida estructura visual y una potente “imaginación literaria”⁴⁰.

A principios de los setenta, casi todos los artistas que trabajaban con ella se acercaban a la treintena y su estilo de vida libre y experimental impregnaba las obras que hacían. En el caso de Ruppersberg, el culto a la juventud –característico de la idiosincrasia californiana; representada a la perfección por la canción *Forever Young* (1974), de Joan Baez– aparece en *The Picture of Dorian Gray*, un proyecto que hace referencia a la obra de Oscar Wilde, en la que se plantea el conflicto universal entre el paso del tiempo y la belleza. *The Picture of Dorian Gray* se compone

de veinte cuadros monocromos cuadrados de idéntico tamaño (183 x 183 cm.), sin imprimir, en los que Ruppertsberg escribió con rotulador –de manera continua y prescindiendo de las separaciones que proporcionan los párrafos– la novela completa de Wilde. Su “físicidad y la cantidad de trabajo que requería” fue una de las cosas que más llamó la atención de Copley⁴¹. La obra se sitúa a medio camino entre la abstracción de la posguerra (recuerda, de hecho, a las estructuras de la pintora Agnes Martin) y el recién nacido Conceptual. Esta era la segunda vez que transcribía una novela, después del *Walden*, de Thoreau (Figs. 8 y 9).

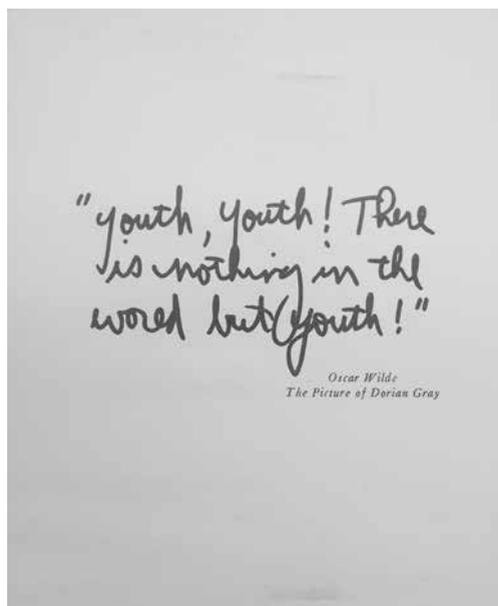


Fig. 8. Allen Ruppertsberg, invitación para la exposición *The Picture of Dorian Gray*, abril de 1974.

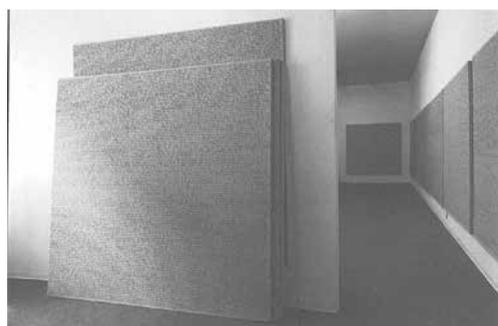


Fig. 9. Allen Ruppertsberg, *The Picture of Dorian Gray* (vista de la instalación).

Es interesante mencionar que Ruppertsberg utilizó el espacio de la galería para dar forma a su obra y que, como no cabía completa, decidió amontonar algunos de los cuadros en la parte que quedaba oculta tras la pared que había al fondo de la sala, dónde estaba el despacho de Copley. De esta manera Ruppertsberg rechazaba la idea de la obra de arte “única” –muy vinculada a la pintura abstracta en aquel momento– y proponía una nueva práctica que cuestionaba los cimientos del mercado del arte. “En un momento en que los artistas relacionados con el arte Conceptual desafiaban la autoridad de la pintura”, escribió la curadora e historiadora del arte Ann Goldstein, “el *Dorian Gray* de Ruppertsberg unifica pintura y literatura, escritura y lectura, original y copia, así como un objeto que es único y múltiple –un enfoque que continúa siendo fundamental en su obra desde los años setenta hasta la actualidad”⁴².

El tono romántico del proyecto de Ruppertsberg –que era la voz que con más atención escuchaba Copley a la hora de tomar sus decisiones– adquiere una inflexión melodramática con William Leavitt. Leavitt es uno de los artistas más desconocidos del arte Conceptual angelino, pero tal vez uno de los más interesantes para el contexto artístico actual. El trabajo de Leavitt parte de una reflexión crítica sobre el minimalismo y la teatralidad, que se remonta a figuras pertenecientes a una tradición alternativa en el arte norteamericano, como Ed Kienholz. Frente a la severa condena dictada por Michael Fried⁴³, Leavitt experimenta con la teatralidad para llenarla de contenidos vinculados a la cultura popular y la vida suburbana.

Los proyectos de Leavitt son radicalmente multidisciplinares y se componen de dibujos, pinturas, textos e instalaciones, que tienen sentido por sí mismos, al tiempo que forman parte de conjuntos más amplios que suelen tener como hilo conductor el argumento de una obra teatral inventada por el artista –que puede desarrollarse por completo o no. El proyecto *The Silk*, que se representó por primera vez en 1975, en el teatro Barnsdall Park, en Hollywood, y fue exhibido poco después en la galería de Copley (febrero de 1976), es un buen ejemplo de ello. Leavitt describió esta obra como un “objeto teatral”: “Era

una obra de un acto que tenía actores, guión, movimiento y un cierto tipo de trama. Pero no tenía nada del drama o las metáforas que supuestamente deberíamos encontrar en una obra de teatro. Era una pieza que utilizaba el lenguaje del teatro, pero que no lo era realmente. Yo lo consideraba como una obra separada del mundo del teatro, del mundo del drama, la comedia o lo que fuese – es decir, como un elemento autónomo”⁴⁴.

En su formato expositivo, *The Silk* constaba de una selección de dibujos y fotografías. Los dibujos describían el aspecto físico de los protagonistas de la trama –un hombre y una mujer jóvenes– y mostraban fragmentos de sus cuerpos, como una mano con una pulsera, un cuello con una gargantilla y una mano con un anillo, que aludían a una sexualidad sublimada. El estilo kitsch y la técnica al pastel de estas obras estaban en las antípodas de la ortodoxia estética del momento, pero resultaban absolutamente coherentes dentro del universo de Leavitt y su



Fig. 10. a) y b). William Leavitt, dibujo para el proyecto *The Silk* y escena de la representación de la obra de teatro *The Silk* en el Barnsdall Park.

afecto por la cultura popular y sus manifestaciones (Figs. 10a y 10b).

Otro artista apasionado por la cultura vernácula fue el holandés Ger van Elk, que participó en algunas de las exposiciones clave del arte Conceptual, como *When Attitudes Become Form* (1969), *Sonsbeek* (1971) y la *Documenta V* (1972). Van Elk nació en 1941 en Amsterdam y se trasladó a Los Ángeles en 1961, para “emigrar” y reunirse con su padre, que trabajaba como ilustrador para Hanna Barbera, en series como *The Flintstones*⁴⁵. Igual que Leavitt, van Elk sentía una atracción genuina por los mecanismos de la ficción y el ilusionismo. En su caso, este interés tenía mucho que ver con su educación y la cultura holandesa. En cierta ocasión, van Elk reveló que, desde muy temprano, comprendió que “cualquier teoría no es más que una construcción, un artificio”. El acontecimiento que lo llevó a pensar así fue el segundo matrimonio de su madre con un católico. “De un día para otro”, dijo, “se esperaba que rechazase todo lo que me habían enseñado a creer que era sagrado y se me presentó exactamente lo contrario como la nueva verdad”⁴⁶ (Fig. 11).

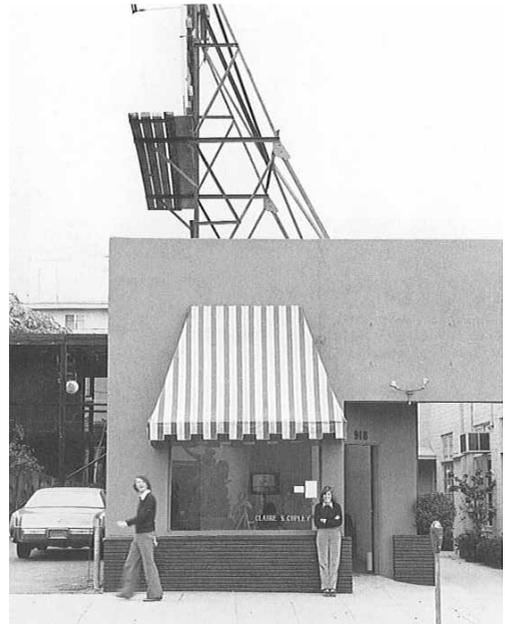


Fig. 11. Ger van Elk y Claire Copley posando en el exterior de la galería, en el 918 del bulevar La Ciénaga, en el barrio de West Hollywood (1973).

La exposición que Ger van Elk realizó en la galería de Copley, en diciembre de 1973, fue la segunda, tras la de William Wegman, y en ella se aprecia el protagonismo que la ciudad de Los Ángeles iba a tener en muchos de los proyectos allí presentados. La pieza central de la exposición era *Los Angeles Freeway Flyer* (1973), una composición realizada con bastones enlazados y recubiertos por tiras de fotografías de las congestionadas autopistas angelinas. Esta obra de van Elk, como otras que se presentaron en la galería de Copley, incidía en el choque cultural que existía entre el nuevo y el viejo mundo, mediante la comparación –no exenta de ironía– del pausado ritmo de los peatones europeos y la frenética vida motorizada de los estadounidenses. La ciudad fue también el escenario de otras de sus acciones a principios de los sesenta, como las que se plasmaron en las fotografías *The Co-founder of the Word OK* (1971) y *The Discovery of the Sardines* (1971), que fueron mostradas en la galería Art & Project, en Amsterdam.

La exposición de Ger van Elk es especialmente interesante porque, además de tratar directamente sobre el diálogo entre América y Europa, prestó mucha atención a la propia ciudad de Los Ángeles. Otra exposición en que ambos temas estuvieron presentes y que se ha convertido en un mito de la historia del arte reciente –como la de Michael Asher– fue la de Bas Jan Ader. En el mes de abril de 1975, Ader mostró en el espacio de La Cienaga Boulevard la primera parte de su obra *In Search of the Miraculous*; un tríptico que debía completarse con otras dos acciones que el artista había planeado realizar cruzando el océano Atlántico, en un bote de cuatro metros de eslora, y en Holanda, después de la travesía marítima. Desafortunadamente Ader desapareció en el verano de 1975 mientras navegaba entre América y Europa y nunca pudo llevar sus planes a la realidad⁴⁷.

Esta exposición sintetizó muchos de los elementos que eran comunes a los artistas de Copley. En la serie fotográfica *In Search of the Miraculous: One Night in LA* aparece de nuevo el protagonismo de la ciudad, en este caso a medio camino entre una deriva situacionista y la investigación de un detective salido de alguno de los memorables *film noir* que Hollywood produjo en

su era dorada. Leavitt, van Elk, Ruppertsberg y Lamelas –todos ellos nacidos fuera de Los Ángeles– compartían con Ader su fascinación por una urbe compleja e inabarcable como pocas, pero con un fuerte magnetismo. Junto a eso, la obra habla de la búsqueda como modo de vida del artista, del vagabundeo, y estimula la imaginación a través de fragmentos de un relato en el que el misterio y la aventura son los ingredientes principales. Para Christophe Chérix también sugiere que “el acto de viajar es un acto creativo en sí mismo”⁴⁸. En perspectiva, *In Search of the Miraculous* resume casi todo el trabajo de Bas Jan Ader, que se basó, en buena medida, en un diálogo constante entre sus dos culturas; la europea, que arrastraba el peso de la guerra a través del existencialismo, y la norteamericana, con un porvenir brillante, que se reproducía en los filmes de Hollywood y los deseos consumistas (Fig. 12).

Desde el punto de vista económico, es interesante mencionar que ninguna de las piezas que componían *In Search of the Miraculous* se vendió cuando se expuso en 1975. Tuvieron que pasar más de treinta años, hasta que los coleccionistas neoyorkinos Philip y Shelley Aarons adquirieran la exposición completa. En el futuro está previsto que los Aarons (que forman parte del consejo asesor de la sala de exposiciones MoMA PS1, en Nueva York), donen este proyecto a la colección del Museo de Arte Moderno (MoMA). Un destino difícil de imaginar para Ader y Copley cuando preparaban una exposición que se ha convertido en una leyenda.



Fig. 12. Bas Jan Ader, vista de la performance realizada en la inauguración de la exposición *In Search of the Miraculous*, abril de 1975.

Jan Dibbets y Hamish Fulton fueron otros de los artistas europeos con exitosas carreras internacionales que expusieron con Copley —a menudo en régimen de consigna con otras galerías, como Castelli (NY) o Robert Self (Londres). Dibbets mostró trabajos realizados en la costa holandesa y Fulton dos proyectos realizados en Inglaterra y el parque natural de Snowdonia, Gales. Las obras de ambos artistas, creadas al aire libre, en paisajes monumentales, en el caso del británico, contrastaban vivamente con el íntimo espacio de la sala de La Ciénaga. En la correspondencia de Copley con los artistas europeos es curioso comprobar como los animaba a participar en su proyecto, diciéndoles que estaba segura de que el público y los coleccionistas californianos iban a apreciar sus propuestas.

Una excepción singular a esta comunicación entre Norteamérica y Europa la constituye David Lamelas, que nació en Buenos Aires, pero se trasladó a vivir a Londres en 1968. Entre ese año y 1973 Lamelas expuso junto a artistas de la talla de Marcel Broodthaers o Daniel Buren y participó en muchos de los proyectos artísticos que marcaron época en Europa; ya fuesen galerías, como la *Wide White Space* o exposiciones, como la *Documenta*. Copley demostró un gran interés por su trabajo desde el principio. Le escribió por primera vez en el otoño de 1973 —Françoise Lambert le facilitó su contacto— pero la exposición se demoró y no tuvo lugar hasta abril de 1976. Fundamentalmente porque, tras la espantada de Lambert, Copley no disponía del presupuesto necesario para financiar la primera película de Lamelas en los Estados Unidos: *The Desert People*.

Finalmente esta obra, una de las más importantes del artista —un pseudo-documental en el que cinco personajes viajan en un coche a la reserva de los indígenas Papagos, en Arizona— no se incluyó en la exposición, titulada *A Fiction*. En su lugar, Lamelas mostró una obra realizada en Londres —*The Violent Tapes of 1975*—, compuesta por una secuencia de diez fotografías en blanco y negro que dramatizan una historia, como una especie de “película” estática —sin film, ni imagen en movimiento—, inspirada en el género negro y las tramas de misterio y persecuciones. Este planteamiento la hizo resonar con la cultura

cinematográfica de la ciudad y con la violencia que ocasionalmente ha ido asociada a ella — particularmente en los setenta, cuando se produce el tránsito del cine clásico al cine posmoderno, con películas como *Apocalypse Now* (1979), *Chinatown* (1974) o *Taxi Driver* (1976).

Habitado a un lenguaje próximo al cine estructural y la *Nouvelle Vague*, la forma de entender el medio cinematográfico de Lamelas sufrió un cambio drástico al llegar a Los Ángeles. Acusó el influjo de Hollywood y centró su atención en la sintaxis de sus películas y en los géneros que allí se producían, como los culebrones. Un buen ejemplo es el video *The Dictator* (1976-78), en el que se parodia a un tirano ficticio, el coronel Ricardo García Pérez, procedente de un país llamado Santa Ana, que vive en el exilio en Los Ángeles. Curiosamente, su interés por los *mass-media* no desembocó en un tono más frívolo, sino todo lo contrario. A partir de ese momento su obra se hace más comprometida y crítica con lo que estaba pasando en América Latina y con el rol de los Estados Unidos en la región (Fig. 13).

Otras obras —como *Rock Star. A Character Appropriation* (1974)— prestaron atención a realidades como la industria musical, la fama y el culto a la juventud, que forman parte indisoluble de las ciudades en que repartía su tiempo en aquella época; Londres y Los Ángeles. En una entrevista concedida mucho tiempo después, en 1997, cuando vivía a caballo entre París, Los Ángeles y Buenos Aires, el argentino recordaba cómo había pasado los primeros meses de



Fig. 13. David Lamelas, *Rock Star (Character Appropriation)*, 1974.

su nueva vida en el sur de California devorando horas y horas de televisión, en parte porque le interesaba, en parte porque no tenía coche y le costaba moverse por la megalópolis. Otra estrategia curiosa que adoptó para integrarse fue la de hacer retratos de las personas que iba conociendo, con la intención de entablar conversaciones más profundas con ellas. Ese fue el proceso que condujo hasta la obra *LA Friends (Larger than Life)*, en 1976:

Cuando llegué a Los Ángeles en 1976 conocí a Michael Asher, John Baldessari, John Knight, William Leavitt, Allen Ruppersberg, y estaba en contacto con lo que pasaba alrededor de la galería de Claire Copley y de CalArts, donde Baldessari daba clase. Alquilé el estudio de Bas Jan Ader, que estaba en un edificio en el que había una pequeña comunidad de artistas, muchos de los cuales aparecen representados en la obra Los Angeles Friends. Todos los viernes organizaba proyecciones de mis películas o invitaba a otros artistas a mostrar las suyas. Era como un lugar de encuentro. Por un lado me sentía muy desconectado de Europa, pero por otro había decidido conscientemente alejarme de la escena artística europea porque sentía que necesitaba un cambio para desarrollar un nuevo periodo en mi trabajo⁴⁹.

La pintura

Sin duda, David Lamelas fue uno de los artistas que más experimentó e integró en su trabajo las diferencias que existían entre América y Europa. Otros conceptuales que expusieron en la galería Claire Copley fueron Joseph Kosuth, On Kawara, Michael Train y Lawrence Weiner. También una pareja joven y prometedora, de la que poco se supo después: van Schley y Billy Adler. Estos nombres, junto a los citados, componen una representación altamente significativa de lo que fue el arte Conceptual, en sus diversas variantes.

Sin embargo, uno de los aspectos más sugerentes del proyecto de Copley, tiene que ver con el hecho de que no limitó su espacio a este tipo de manifestaciones radicales, sino que incluyó también un pequeño, pero significativo, grupo de pintores abstractos norteamericanos. Por un lado, esta decisión puede ser vista como una estrategia pragmática para equilibrar las cuentas de la galería, que sin duda sufrían con la difícil

venta de proyectos “inmateriales”, como los de Asher o Ader. De hecho, es una práctica habitual, todavía hoy, que las galerías ponderen sus programaciones de esta manera para ajustar al máximo las dosis de riesgo que pueden afrontar, sin precipitarse en el abismo de la bancarrota. Por otro, la presencia de pintores en la nómina de la galería nos habla de una realidad artística más rica y compleja, en la que distintas sensibilidades coexistían, no siempre pacíficamente. Muchos de estos pintores estaban relacionados con una estética vinculada a las vanguardias norteamericanas de posguerra, como el expresionismo abstracto y su reciclaje minimalista y posminimalista. Entre ellos se contaban Billy Copley, Lyn Horton, Harriet Korman, Peter Lodato, Don Sorenson y Lynton Wells. Y otros, más jóvenes, como Allan McCollum y David Salle, que apuntaban en una dirección innovadora, anticipando el retorno posmoderno de la pintura, a finales de la década de los setenta.

Para Copley, la principal razón para incorporar pintores a su galería era el reto intelectual que le planteaba la abstracción, habiendo educado su sensibilidad con su padre –un pintor figurativo– y el conceptual, que pretendía ser puro contenido:

Quería comprender la abstracción y cómo un artista es capaz de llegar al espectador sin pasar por el intelecto. Los pintores que mostré reflexionaban todos sobre esta cuestión y eran gente con la que podía mantener un diálogo interesante. Nunca vi la necesidad de abandonar una forma de arte por otras. Además, la pintura que mostré tenía siempre algo humorístico. Nunca me ha interesado el arte que se toma demasiado en serio a sí mismo. También me hubiese gustado mostrar pintores europeos; pero en aquel momento el transporte resultaba demasiado caro y no podía garantizar que sus obras se vendiesen⁵⁰.

Del primer grupo destaca la exposición de Harriet Korman, en mayo de 1974. Korman era entonces una pintora neoyorkina que había expuesto internacionalmente, como por ejemplo en la galería Rolf Ricke, de Colonia. En una carta de marzo de 1974, Copley le describe el espacio de la galería y le confiesa lo que opina sobre la confrontación entre la pintura y el arte Conceptual:

Tan solo quiero que sepas que estoy muy contenta con que hayas decidido hacer la exposición. De verdad que respeto tu trabajo y me gusta mucho. La tuya va a ser la primera exposición de pintura en mi galería, lo que no me molesta en absoluto y espero que tampoco te moleste a ti. Para mi el buen arte lo es sin importar el medio⁵¹.

Los cuadros que Korman presentó en aquella exposición eran casi todos variaciones de composiciones diagonales sobre un formato cuadrado. Repitiendo siempre el mismo esquema, Korman cubría la superficie del cuadro con fondos claros, sobre los que superponía líneas en colores oscuros, que “saltaban” hacia el primer plano. De esta manera, los cuadros de Korman conseguían crear efectos visuales vibrantes y una riqueza de matices en la construcción de la imagen apreciable. Su simplicidad y metodología podría recordar a las obras de Daniel Buren y, de manera más vaga, a las de Sol Lewitt, pero el lenguaje de Korman era propiamente pictórico, en el sentido tradicional de término, y tenía más que ver con la estética de Frank Stella u otras pintoras posminimalistas de su generación, como Jo Baer o Mary Heilmann. William Wilson, el crítico del periódico *Los Angeles Times* que más veces reseñó las exposiciones de Copley, pensaba de manera parecida: “El trabajo de Harriet Korman es típico del *mainstream* neoyorkino, pero sus cuadros tienen la virtud de no ser obviamente derivados”⁵². Al margen de estas consideraciones, Korman disponía de una buena red de coleccionistas en California; como Betty Asher, que le compró un cuadro en 1977 por 1.500 dólares⁵³, o la propia Copley, que en su carta de despedida se declaraba como su “mayor fan” y se quedó con otro de pequeño formato (Fig. 14).

La presencia en la galería de Harriet Korman es doblemente interesante: no sólo porque era pintora sino también y, sobre todo, porque es la primera mujer artista de la que hablamos. A pesar de que las cosas eran muy distintas en aquellos años y de que sus compañeras galeristas en la ciudad (Riko Mizuno, Eugenia Butler, Morgan Thomas y Constance Lewallen) actuaban de manera parecida, seleccionando hombres, casi en exclusiva, para sus respectivos espacios; este tipo de situaciones no dejan de llamar la atención, desde la perspectiva contemporánea. Más aún

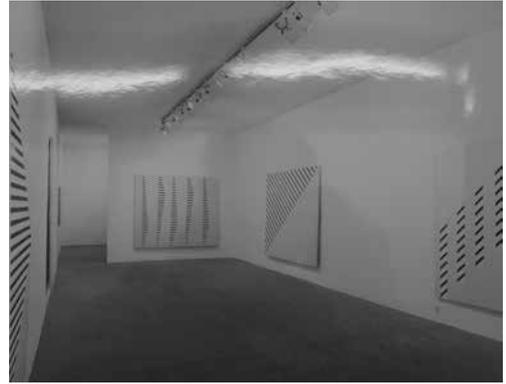


Fig. 14. Vista de la exposición de Harriet Korman en la galería Claire Copley, mayo de 1974.

si pensamos que la programación de Copley fue paralela a dos de las experiencias más impactantes de los setenta, en el campo del arte y el feminismo: el espacio *Womanhouse* (1972) y el programa de estudios de la escuela CalArts –ambos liderados por Judy Chicago y Miriam Schapiro.

Además de Korman, Copley expuso a otras dos mujeres: Lyn Horton y Jane Reynolds. Tres, en total. Pocas, sin duda, frente a los veinticinco hombres. Las dos eran jóvenes artistas a las que se les ofreció la oportunidad de exponer en una galería profesional. Reynolds participó con una exposición más corta de lo habitual. Se acababa de graduar en la universidad de California en Irvine, donde daba clase Bas Jan Ader, y compartió la programación estival de 1977, el último año de la galería, con otros dos prometedores artistas: David Salle y Ken Feingold⁵⁴. Horton era también una artista joven, que formó parte de las primeras promociones de CalArts (es evidente que este hubiese sido un vivero de artistas para Copley, de haber continuado con su proyecto) e hizo dos exposiciones en 1974 y 1975. En la primera presentó una instalación con hilos que colgaban de las paredes, segmentando el espacio mediante un módulo cuadrado, y creando un efecto sorprendentemente parecido al de la serie de cuadros de Ruppertsberg. En la segunda, Horton mostró dibujos a lápiz con líneas y gradaciones de claroscuro, que llamaron la atención por los ricos efectos que consiguió con una técnica tan simple.

Podría argumentarse que la simple decisión de crear y dirigir una galería era ya un gesto

emancipador, en sí mismo; tal y como sostuvo la curadora Kristina Newhouse en su exposición *She Accepts the Proposition* (2011), dedicada a las mujeres galeristas de Los Ángeles en la década de los setenta⁵⁵. Sobre todo en un momento en que empresas e instituciones todavía se dirigían sistemáticamente a la directora de la galería con un anticuado “Dear Sirs...” o “Gentlemen”, tal y como se puede ver en una carta del responsable de la colección del Chase Manhattan Bank, interesándose por una obra de Joseph Kosuth⁵⁶. O bien se podría recordar que la escena artística angelina veneraba valores tradicionalmente asociados a los varones (el riesgo, la fuerza física), por influencia de la Ferus Gallery, especialmente, y que las mujeres quedaban forzosamente relegadas en este contexto. Cuarenta años después, Claire Copley opina lo siguiente:

Pienso que tal vez estuve demasiado centrada en los artistas conceptuales y que no vi muchas mujeres en este área. Había un número considerable trabajando en Los Ángeles en aquel tiempo pero su obra, bien no me decía nada especial, o bien había sido mostrada ya. Por aquel entonces no sentí la necesidad de hacer el trabajo extra de investigar la producción de las mujeres artistas en la ciudad y dedicarles mi plena atención. Lo lamento enormemente. A medida que los setenta progresaban el feminismo fue creciendo y arraigando en nuestro pensamiento. Me sentía ligada a mis colegas en el sentido de que todas perseguíamos nuestros propios objetivos. Siento mucho no haber reconocido la valía del trabajo de algunas de estas mujeres. Y me hubiese gustado mostrar el trabajo de Lynda Benglis y otras artistas europeas, como Rebecca Horn⁵⁷.

Además de esto, Copley va más allá en la autocrítica y señala otra realidad hacia la que no fue lo suficientemente sensible en aquel momento:

Lo que ha sido igualmente impactante para mí es el grado de distracción que tuve hacia el trabajo de los artistas de color. Así como de la falta de conciencia de mi responsabilidad hacia ellos y su obra. Estaba tan preocupada con el comercialismo rampante del mundo del arte, que las causas de las mujeres y las minorías parece que no fueron un factor en mi pensamiento⁵⁸.

Dicho esto y regresando a la cuestión de la pintura, los demás artistas que exhibieron con

Copley oscilaban entre la abstracción procesual de Billy Copley, el minimalismo de Peter Lodato, los trucos ópticos de Don Sorenson y el personal lenguaje, entre expresionista y surreal, de Lynton Wells. La obra de Allan McCollum y David Salle era otra cosa. En el caso del primero, porque difuminó las fronteras de la pintura, el Minimal y el Conceptual con originalidad. En el segundo, porque se desmarcó radicalmente –tanto de los pintores, como de los artistas conceptuales–, para explorar el camino de una nueva figuración que, partiendo del Pop, se adentraba en una nueva corriente, que más tarde sería conocida como “apropiaciónismo”.

La exposición de Allan McCollum con Copley llegó en un momento de transición para su carrera, tras mostrar su trabajo con Nicholas Wilder en 1973 y 1974. Fue entonces cuando cerró la investigación sobre la pintura que había desarrollado desde 1969, justo antes de crear el primer cuadro arquetípico o “cuadro-como-signo”: una síntesis de las cuestiones sociales, políticas y económicas que rodeaban a este medio y que le preocupaban en aquel momento. Defraudado por que el sistema artístico siguiese funcionando según un modelo basado en la escasez y unicidad, que, desde su punto de vista, reforzaba las fronteras entre las clases sociales, McCollum decidió orientar su producción hacia la “abundancia y la accesibilidad”. Su exposición en la galería de Copley, en 1977, fue el punto de partida hacia los “surrogate paintings” (“cuadros sustitutorios” o “cuadros como emblema”, como él mismo los denominó), que lo iban a dar a conocer desde 1978.

Cuando lo conocí, “rememora Copley”, Allan estaba trabajando en solitario y desarrollando sus ideas lentamente. Poseía algo único como persona y como artista que me interesaba. Nunca se refirió a su obra como “bella”, y tampoco parecía muy interesado en la belleza – pero se consideraba un pintor abstracto. Había tanto arte en la tradición de Los Ángeles que era bonito y seductor que Allan reaccionó contra él. Era metódico, obsesivo y ecléctico. Nunca imaginé entonces cuánto iba a amar su obra con el tiempo⁵⁹.

En Los Ángeles, McCollum –nacido en el sur de California, pero residente en Nueva York desde 1975– mostró cuadros y obras sobre papel

compuestas por patrones geométricos inspirados en la estructura que forman los ladrillos al levantar un muro. El fuerte protagonismo de la seriedad y el industrialismo abstracto de estas piezas, anunciaba lo que estaba por llegar: una pintura tratada como un objeto reproducible *ad-infinitum*, pero paradójicamente manual (de hecho no estaban construidas con tela y bastidor, como los cuadros tradicionales, sino que eran de yeso macizo, creadas con moldes y pintadas por encima), en conflicto con la noción de “originalidad” y cuestionando, a la postre, la figura del autor. El título de la muestra –“Good Likenesses. Irreconcilable Differences”– pretendía reforzar esta intención. Sin duda, el contexto de la galería (con artistas clave de la crítica institucional, como Asher y Buren) tuvo una gran influencia en la carrera posterior de McCollum y nos permite comprender los orígenes de su proyecto bajo una luz adecuada: nada menos que en la encrucijada entre las tradiciones pictóricas norteamericanas de posguerra y la revolución conceptual. Todo lo cual lo convierte en un artista clave, en muchos aspectos.

David Salle es el último artista que colaboró con Copley que se menciona en este artículo. Y esto no se debe sólo a que su exposición tuviese lugar en junio de 1977, cuatro meses antes de que cerrase la galería, sino también a que supone un cambio de tercio respecto a lo que constituye el núcleo de este proyecto, el arte Conceptual. Salle llegó a California en 1971 y formó parte de la primera promoción de la escuela CalArts, en 1975. Allí tuvo como profesores a David Antin, John Baldessari, Alan Hacklin, Allan Kaprow y Max Kozloff y fue compañero de Ross Bleckner, Eric Fischl, Jack Goldstein, Matt Mullican y James Welling. Con Baldessari, estos jóvenes artistas –que, a diferencia de sus predecesores, crecieron con la televisión– aprendieron a usar materiales apropiados de los mass-media en su trabajo. Salle fue un alumno aventajado y el primero en aplicar estos principios a la pintura, recuperando el espíritu del Pop.

En la exposición con Copley, el artista, nacido en Kansas, reunió un conjunto de fotografías de escenas banales y las presentó junto a leyendas provocativas, irónicas y enigmáticas, que actuaban como títulos a gran escala dentro

de la obra. La que más trascendió fue la de un conductor con barba y gafas de sol que mira fijamente a la cámara, titulada *One Year at 55 MPH*. Se trataba de un desafiante autorretrato, realizado en 1975, acompañado de decenas de firmas que rodeaban la imagen, que el artista recogió sobre un pliego de papel, en la escuela de arte, antes de que la obra estuviese terminada. Las firmas parecían suscribir, *a posteriori*, la declaración de intenciones de Salle –algo así como “vive deprisa”–, un poco a la manera de los actuales “me gusta”, en Facebook. Para Janet Kardon, la manipulación del proceso de recepción que se representa en esta obra es una “metáfora sobre el artista y su audiencia, un inteligente uso de la expresión popular “poner el carro delante de los bueyes”⁶⁰.

Este cuerpo de obras fue el trampolín que permitió a Salle dar el salto a la pintura y lanzar su carrera hacia una fama y un éxito económico que resultaban completamente inéditos hasta ese momento. John Baldessari recordaba, por ejemplo, la sorpresa que le causó encontrarse desayunando en un hotel de la ciudad alemana de Colonia a su exalumno con Leo Castelli –el marchante más poderoso de aquella época– poco después de acabar sus estudios⁶¹. Salle se hizo multi-millonario mostrando su trabajo con él en los ochenta, así como con otros pesos pesados como Mary Boone, Larry Gagosian y Annina Nosei. En el contexto de la galería de Copley, Salle representa, por tanto, el gran salto hacia el mercado que se efectuó en el mundo del arte norteamericano entre la década de los setenta y la de los ochenta. Es decir, el fin de una época.

Dejando a un lado los entresijos económicos, es fundamental recalcar que la presencia de McCollum y Salle en la galería introduce un elemento significativo, aunque frecuentemente ignorado, que es la influencia que tuvo la escena de Los Ángeles en el arte norteamericano de los ochenta. Ambos artistas pertenecían a una generación que se formó a la sombra del arte Conceptual, pero que reinterpretó y transformó sus códigos para plantear lenguajes muy diferentes. Jack Goldstein, Matt Mullican, James Welling, o Mike Kelley también participaron en este proceso que subraya el origen californiano de mu-

chos de los artistas que las galerías neoyorkinas promocionaron a partir del cambio de década. Instrumental en ese “desembarco” fue Helene Winer, la antigua directora del Pomona College y pareja de Jack Goldstein, que se convirtió en una de las galeristas más influyentes de Nueva York, tras inaugurar el espacio Metro Pictures, con su socia, Janelle Reiring, en 1980.

Un fracaso productivo

A pesar de que la galería de Claire Copley estuvo abierta apenas cuatro años, su actividad fue extraordinariamente influyente en los años setenta, a nivel internacional, gracias a su apoyo a varios artistas clave del arte Conceptual. La recepción de esta tarea puede ser analizada bajo distintas ópticas. Eso es lo que haremos a continuación, comprobando como fue la relación de su proyecto con el público, la crítica y el mercado.

En lo que atañe al público, poco hay que decir. La galería de Copley no tenía ni más ni menos visitantes que sus vecinas. Es decir, más bien escasos. Se encontraba bien situada, en una zona céntrica, en la que se apiñaban una quincena de marchantes, pero ni así conseguían seducir a los espectadores angelinos, probablemente distraídos en quehaceres más mundanos. La propia Copley lo reconocía en una entrevista: “La galería era un lugar tranquilo [...] Algunos días me dedicaba a mirar el tráfico y pensar que la gente en LA prefería ir de compras que ver arte. Era bastante deprimente”⁶². Sobre quien sí tuvo un impacto considerable fue sobre la comunidad de artistas y los numerosos estudiantes que comenzaban a nutrir las escuelas del sur de California – de Orange County a Pomona –, para los que se convirtió en un auténtico punto de encuentro. Donald Krieger, un artista que estudiaba en la universidad de Irvine en 1975, cuándo participó en el coro que interpretó los himnos marineros en la performance inaugural de la exposición *In Search of the Miraculous*, de Bas Jan Ader, rememora aquellos tiempos:

A principios de los setenta no había muchos espacios dedicados al arte contemporáneo en Los Ángeles. La galería de Claire Copley era uno de los pocos que mostraba artistas de vanguardia procedentes de Nueva York y Europa. La alternativa

*para conocer sus trabajos eran los catálogos que alguna gente, como John Baldessari, traían de sus viajes. Copley producía proyectos “site-specific”, que eran muy raros en aquel tiempo. De esa manera seguía los pasos de galerías históricas, como la Ferus. Su programa tenía un auténtico seguimiento e influencia en los artistas más jóvenes*⁶³.

La crítica, sin embargo, no opinaba lo mismo. Pocos fueron los escritores que prestaron atención a lo que sucedía en la sala de Copley, a pesar de que hoy en día algunas de sus exposiciones han pasado la reválida del tiempo (en realidad, este es un vicio que se repite cíclicamente). Las grandes revistas de la época (*Artforum* y *Arts Magazine*) cubrieron sus actividades en contadísimas ocasiones. *Artforum* publicó una sola reseña de Ger van Elk, firmada por Peter Plagens. Las revistas más experimentales, como *Avalanche* o *Interfunktionen*, trabajaban directamente con los artistas (en el caso de la primera: Ader, Le Va, Wegman...). Los periódicos locales mostraron más curiosidad, pero sus reseñas eran, en general, escépticas, y, en ocasiones, demoleadoras. Copley se quejaba, en una carta a Harriet Korman, de que los críticos en Los Ángeles eran “pocos y malos” y también de la escasa cobertura nacional, dado el poco caso que le hacían los medios neoyorkinos⁶⁴.

El crítico que más veces escribió sobre la galería Claire Copley fue William Wilson, del *Los Angeles Times*. Otras que mostraron interés por lo que hacía fueron Sandy Ballatore y Melinda Wortz, ambas vinculadas a medios locales (*Artweek*). A continuación se reproducen algunos fragmentos de sus textos, que dan cuenta de la recepción de las exposiciones de Copley en tiempo real. Algo interesante en todas ellas es que solían captar las intenciones de los artistas y transmitir las con una prosa elegante, a pesar de discrepar con los resultados.

Una buena piedra de toque es la famosa exposición de Michael Asher. En una carta al artista, Copley le contaba que el crítico del *Times* había pasado por allí a verla y que había amenazado con “suicidarse”, si aquello era una obra de arte. Al final la sangre no llegó al río y el 11 de octubre de 1974, Wilson publicaba una nota en la que, después de contextualizar correctamente la trayectoria de Asher, deducía que su propues-

ta –“una habitación blanca, virtualmente vacía”, en la que lo poco que se podía apreciar era “el estado de ánimo de los visitantes”– constituía el siguiente paso en la evolución del arte posminimalista. En su caso, dicho estado era igualmente “entretenido y cabreado”⁶⁵.

Ante la exposición de Daniel Buren, Wilson volvía a mostrar su desconfianza en el arte Conceptual: “El arte Conceptual trata de estimular la imaginación a través de unas mínimas sugerencias. En su mejor versión, esto hace que las posibilidades artísticas sean tan vastas como nuestras fantasías universales. Otras veces el arte Conceptual parece esconderse detrás de las sombras de las sugerencias para disimular ideas banales”⁶⁶. Algo parecido opinaba sobre la propuesta de Lawrence Weiner: “Es mayor porque se identifica con la influyente escuela Conceptual, y menor porque es perfectamente olvidable”⁶⁷. Con Ader volvía a emplear su afilada pluma y juzgaba que la “búsqueda de lo milagroso” del holandés rayaba “un kitsch sentimental y rococó”⁶⁸. De Lamelas, tras una impecable descripción de la muestra, como era su costumbre, opinaba que “tienes la impresión de que esto es arte que, bien es algo diferente que el arte que conocemos, o bien desearía serlo”⁶⁹. Una apreciación sagaz y acertada, en cierto modo y más allá de su recelo, que demuestra que, en el fondo, Wilson era sensible a las intenciones de los artistas.

En contraste con la recepción negativa de muchos de sus proyectos en los periódicos locales, pocos fueron los que se salvaron de la quema. Tan sólo las presentaciones de Jan Dibbets y Sol Lewitt –dos figuras cruciales del Conceptual– resultaron convincentes –incluso admirables– para Wilson o para su colega Henry J. Seldis – una vieja gloria de la crítica angelina. En la exposición del holandés, Seldis se mostró seducido por su “poesía visual, a pesar de los medios prosaicos”. Reconoció también que Dibbets estaba en el “centro de lo que fuese significativo en el arte del concepto”, así como su “especial atractivo en tiempos caóticos”⁷⁰. Wilson, por su parte, elogiaba la autenticidad de Sol Lewitt: “[Lewitt] es un lujo en un ámbito en el que muchos de sus protagonistas captan nuestra atención creando misterios. Su proyecto es pura clari-

dad”. Una claridad que, de manera enigmática, no resultaba “ni infantil, ni excesivamente obvia, ni esteril”, sino “clásica”⁷¹.

Terminamos este repaso con un texto de Barry Brennan sobre Lawrence Weiner que nos permite relacionar el arte Conceptual, la crítica y el mercado. En su reseña en las páginas del *Santa Monica Evening Outlook*, en noviembre de 1974, Brennan comenzaba reconociendo su perplejidad ante el proyecto de Copley que, desde su punto de vista, “oscilaba siempre entre lo interesante y lo exasperante”. En esta ocasión, proseguía, “el artista muestra obras hechas con palabras pintadas (con variaciones) en dos muros de la galería”. Ni más ni menos. Weiner tiene el copyright de estas obras “particulares”, aclaraba el crítico. Las vende por 3.000\$ y “si yo se las vendiese a usted estaría cometiendo un plagio”. Realmente, remataba Brennan, “me preocupa el porvenir de Copley”. “Cómo se gana la vida “explorando las posibilidades abiertas a los artistas contemporáneos? Cuánta gente afloja tres de los grandes y se marcha con un puñado de palabras?”⁷².

Sin duda, Brennan, con su mezcla de escepticismo, sarcasmo, curiosidad y hasta cariño, ponía el dedo sobre la llaga: ¿era posible mantener una galería dedicada al arte Conceptual, un arte que aspiraba a la inmaterialidad y despreciaba el mercado, en una ciudad como Los Ángeles, paradigma del capitalismo y el consumismo?

Copley lo intentó y no lo consiguió. Caminó con decisión, de la mano de sus artistas, hacia un fracaso anunciado. La trayectoria de la galería fue un continuo tobogán de emociones: a veces lo veía con optimismo y otras pensaba que el proyecto nunca despegaría. Al principio, los ánimos estaban fuertes: “No hemos vendido las obras, Lawrence. Al menos por ahora. Pero no me rindo fácilmente, así que continuaré intentándolo con todas las ganas”⁷³, le comunicaba a Weiner el 20 de diciembre de 1974. Tres semanas más tarde, después de las navidades, Copley transmitía sus primeras inquietudes a Barry Le Va:

Estoy aquí, trabajando duro, tratando de mantener los fogones encendidos en la costa Oeste. Hay muchos cambios, no todos buenos. Las galerías caen como moscas y en su lugar aparecen nuevos espacios “alternativos”, ya sabes a que

me refiero. No todos malos o carentes de interés, pero sin peso específico, de alguna manera. Muy pronto voy a ser la galería de arte contemporáneo más importante simplemente por que las demás habrán desaparecido. No es exactamente el modo en que me había imaginado mi camino a la cima, pero...⁷⁴.

El 24 de mayo de 1975, en una misiva a Ger van Elk, la galerista se muestra más esperanzada que deprimida ante el futuro. Meses más tarde, Copley volvió a dirigirse a van Elk para tratar diversos asuntos y para confesarle, con su habitual sentido del humor auto-paródico, que, a pesar de que las cosas van mejor en lo económico, "todavía no conduzco un cochazo por Hollywood"⁷⁵.

Los coleccionistas con los que trabajaba Copley de manera consistente eran escasos. Tuvo contactos con profesionales, como la psiquiatra y el ingeniero Judith y Stuart Vida-Spence y con galeristas neoyorkinas (como Illeana Sonnabend o Brooke Alexander), que también compraron algunas obras, pero ninguno puede decirse que fuese un apoyo constante y sólido. El matrimonio Grinstein –una pareja de mecenas sin la que resulta imposible comprender el arte Conceptual en Los Ángeles– jamás compraba en galerías. Copley reconoce que vendió muy pocas obras y que está segura de que los artistas se sentían desalentados por ello⁷⁶. En ocasiones, Copley trataba también con instituciones nacionales, como el LACMA, e internacionales, como la National Gallery de Victoria, Melbourne, aunque sin demasiado éxito, a juzgar por los resultados. Este último museo, por ejemplo, se interesó en marzo de 1975 por una obra de Jan Dibbets que finalmente no adquirió: *Sea Horizon* (1973)–, perteneciente a una de las mejores series del artista en esa época. Hollywood, por su parte, brilló por su ausencia: ningún actor, director o productor figura en su nómina de coleccionistas. Cuando cerró la galería, Copley sintió que había fracasado por completo en el aspecto comercial⁷⁷.

Algo que llama poderosamente la atención, desde nuestra perspectiva contemporánea, es que Copley jamás acudió a una feria de arte, cuando lo habitual, hoy en día, es que las galerías hagan la mayor parte de sus negocios en

este tipo de eventos. Con los habituales retrasos y demoras en los pagos, Copley liquidó muchas de sus ventas en 1977. En ese año constan en los archivos de la galería alojados en el Getty Research Institute, la venta de dos piezas de Allen Ruppersberg a Stanley Grinstein y a Brooke Alexander por 1.500 y 3.500 dólares, respectivamente, la de un cuadro de Harriet Korman de 1976, a Betty Asher, por 1.500, un cuadro de Don Sorenson a Jim Budman por 900\$, las cuatro fotos en color *Are You Sure She Said That* (1977), de William Leavitt y *Eight Untitled Paper Constructions* (1975), de Allan McCollum, por 1.200 y 3.600 dólares, respectivamente, a Tamara Thomas, representante de la empresa Fine Arts Services, el cuadro *One Duck (Luku)* (1976), de Lynton Wells, a su hermano, el artista Billy Copley, por 1.300\$, y la pieza *WYAB 7475* (1974-75), también firmada por Lynton Wells, por 4.000\$, al matrimonio Leland y Barbara Rice, de Inglewood, California.

La guinda fue la adquisición de todas las piezas de la exposición de Sol Lewitt (*Six Geometric Figures Superimposed*, 1976), por parte del LACMA, después del tira y afloja con el curador Maurice Tuchman, al que aludimos más arriba, por 10.000\$ - un precio considerable, para la época (incluso contando con un generoso descuento del 40%). Desafortunadamente, ni esta ni las demás ventas de 1977 fueron suficientes para salvar el proyecto, que, tras un paréntesis durante el verano, fue clausurado definitivamente en el mes de octubre, a través de una carta dirigida a todos los artistas, en la que se anunciaba el cierre y se explicaban las razones de tan dolorosa decisión.

A pesar de las dificultades y obstáculos, los artistas disfrutaban trabajando con Claire Copley. Y ella haciendo realidad las "locuras" que se les ocurrían. Se trataba de una relación complementaria al cien por cien. Allan McCollum se lo reconocía en un nota que le envió después de su exposición: "[...] hay una cierta sensación de libertad al trabajar en tu galería, pienso, en lo que se refiere al aspecto no-comercial... Y yo estaba definitivamente necesitado de esa experiencia. Fue rejuvenecedor, supongo. No pretendo que esto suene excesivamente adulatorio, en cualquier caso..."⁷⁸.

Con todo, los artistas no siempre se lo ponían fácil. Además de las dificultades inherentes al tipo de trabajos que pretendía promover (instalaciones, performances, obras inmatrimiales), Copley tenía que lidiar con la resistencia de algunos de sus artistas a formar parte del mercado (Kosuth) o con decisiones radicales, como la de Ger van Elk, cuando optó por representarse a sí mismo y cambiar los porcentajes por comisión de venta de obra con las galerías con las que trabajaba. Capítulo a parte merecerían los documentos legales en los que se detallan las condiciones específicas para la venta de los singulares proyectos "situacionales" de Michael Asher y Daniel Buren; los dos artistas que reflexionaron de una manera más crítica y sofisticada sobre las relaciones entre el mercado del arte y las prácticas artísticas contemporáneas.

Todos estos datos demuestran que la trayectoria de la galería de Claire Copley no fue fácil, en el plano económico, pero sí muy intensa y satisfactoria en el artístico. Terry Allen, un artista y músico tejano que expuso con ella en 1976, era consciente del reto al que se enfrentaba la joven galerista y la animaba con esta divertida canción que le hizo llegar en una carta:

GONNA GET UP IN THE MORNIN'
 GONNA GET OUT A' BED
 GONNA SHAKE MY BODY
 GONNA SHAKE MY HEAD
 GONNA THROW OUT MY BREAKFAST
 GONNA TEAR UP THE NEWS
 AND YOU CAN KISS MY FEET... FORE I PUT
 ON MY SHOES CAUSE...
 I'M GONNA KICK THE SHIT OUT OF THEM
 FRESNO BLUES...

*This works in any town, including LA*⁷⁹.

En principio la intención de Copley cuando suspendió las actividades de la galería, en junio de 1977, no era cerrarla definitivamente, sino tomarse un tiempo para reflexionar. En su mente estaba cambiar de espacio y operar de una manera diferente, buscando lugares donde realizar los insólitos proyectos de sus artistas, que muchas veces desbordaban el dominio del "cubo blanco". El 23 de septiembre de 1976, Copley le escribió una carta a Daniel Buren en la que le preguntaba por futuros proyectos y en la

que aprovechaba para informarlo de que estaba pensando en transformar la galería en un espacio que fuese "menos un cubo blanco y más una oficina desde la que se puedan hacer cosas en el espacio exterior"⁸⁰. Esta carta es interesante porque revela que Copley pensaba en un formato distinto al de la galería desde al menos un año antes de cerrarla. En esa carta, le contaba también que estaba editando un número de la revista del LAICA⁸¹, en el que pretendía trabajar sobre sistemas alternativos al tradicional triángulo "artista-galería-coleccionista" y le pedía su colaboración. En concreto, le solicitó permiso para re-publicar un texto de 1973, que iba camino de convertirse en uno de los escritos teóricos más influyentes de su época: "The function of the museum"⁸².

Meses después, el 30 de marzo de 1977, Copley envía una nueva carta a Buren en la que le cuenta sus planes sobre la "nueva galería":

*En otoño espero pasar algún tiempo en Nueva York y después en LA, y trasladar la galería a un nuevo espacio con una estructura ligeramente distinta. Tendré un espacio que será sobre todo una oficina/almacén, con una buena sala para exposiciones. Voy a intentar colaborar al máximo con otros espacios, esto es, fuera de la galería per se. Estoy intentando montar una organización que funcionará como una entidad mediadora entre los artistas y distintos tipos de espacios. Espero hacer disponibles una serie de espacios diferentes que puedan resultar apropiados para adaptarse a las necesidades de los artistas y sus trabajos, en lugar de continuar con un espacio estático al que todo se tiene que adaptar. Espero que funcione. Mi esperanza es que que la galería sea más flexible de esta manera y que la estructura con la que he estado operando se transforme*⁸³.

Los planes de Copley se cumplieron a medias: si progresó en su idea de establecer una asociación sin ánimo de lucro –la *Foundation for Art Resources*, FAR–, cuya intención era servir como "facilitador de espacios para artistas", junto con sus colegas Constance Lewallen y Morgan Thomas, pero la galería, tal y como había funcionado hasta entonces, dejó de existir definitivamente. En su decisión no sólo pesaban las cuentas y el dinero, sino también las profundas dudas sobre el modelo de producción, exhibición y distribución, auspiciado por las galerías

de arte, que había ido acumulando a medida que acompañaba los radicales proyectos de este grupo de artistas conceptuales.

La asociación *Foundation for Art Resources* nació en 1977. Todavía existe, pero ha pasado por múltiples etapas y equipos directivos. La idea original es que fuese una entidad sin ánimo de lucro y que se adaptase mejor que las galerías comerciales a los proyectos que estas tres mujeres querían apoyar: efímeros, *site-specific*, experimentales y a menudo públicos. Proyectos que no se ajustaban a "situaciones convencionales de exhibición", según sus palabras. En un borrador en el que anotaron sus objetivos al crear esta estructura, Copley, Lewallen y Thomas hablaban de cómo "demasiado a menudo", los espacios de exhibición convencionales actúan más "como una limitación a las obras de arte y la libertad creativa, que como una plataforma de apoyo o fórum para la exhibición y expresión en público de nuevas ideas". Estaban convencidas de que la mejor forma de demostrar la utilidad de la FAR era migrando a otros contextos como cines, teatros, salas de conciertos, auditorios o espacios comerciales en desuso y abandonados. Como fundadoras de la entidad, se presentaban a sí mismas como integrantes del comité que seleccionaría los proyectos y procuraría los espacios y los medios para producirlos, exhibirlos y difundirlos⁸⁴.

El proyecto FAR era ambicioso, original y consecuente con sus respectivas trayectorias, pero Claire Copley y Constance Lewallen se retiraron de él poco tiempo después de que fuese creado, por motivos personales y profesionales. En la primavera de 1979, Morgan Thomas y Dorit Cypis asumieron todas las responsabilidades y dieron forma a una programación en la que, en los primeros años ochenta, participaron pensadores y críticos como Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Michel Foucault, Craig Owens o Anne Rorimer y artistas como Jack Goldstein, Louise Lawler o Dan Graham. El proyecto FAR refrenda la conclusión a la que llegaron Copley

y otras marchantes, en los años setenta, según la cuál el contexto más apropiado para el arte Conceptual no eran las galerías, sino la propia ciudad, entendida en toda su complejidad. Y no deja de ser curioso, en este sentido, que una de las galerías que cuestionó con más radicalidad el sistema capitalista —en el contexto artístico— estuviese radicada en una ciudad como Los Ángeles. Lo que no deja de ser una demostración más de una larga historia de migraciones, exilios e intercambios de ideas revolucionarias entre Europa y América.

Igual que su padre, cuando decidió clausurar su galería en 1949, Claire Copley abandonó Los Ángeles y se mudó a vivir a Nueva York, en 1979, donde inició una nueva carrera. Allí consiguió un diploma en "Administración artística" en la universidad de Columbia y continuó colaborando con la *Foundation for Art Resources* (FAR). Fue miembro del consejo asesor del *Artists Space* y también trabajó en el *National Endowment for the Arts*, en la creación de un programa de apoyo a espacios gestionados por artistas, que por aquel entonces carecían de canales a través de los que compartir información y recursos. Después se casó, fue madre e inició una nueva carrera en la educación y la literatura infantil. Antes de agotar las posibilidades que le ofrecía el sistema galerístico y abandonarlo, Claire Copley fue capaz de crear un proyecto que, a pesar de resultar desastroso en el corto plazo, en lo económico, ha trascendido a su tiempo gracias a la fé que depositó en los proyectos de sus artistas. Por todos estos motivos, este artículo pretende ser una contribución a rescatar su memoria, difundirla y a reivindicar esta experiencia como un hito en el que la suma del talento, la pasión y la libertad de sus protagonistas, dieron como resultado un conjunto de exposiciones y obras que forman ya parte de la historia del arte Conceptual y del fructífero intercambio entre la cultura europea y norteamericana en el tercio final del siglo XX.

NOTAS

¹ Este artículo se redactó durante una estancia en el Getty Research Institute de Los Ángeles vinculada al contrato posdoctoral (modalidad A) que me fue concedido en marzo de 2014, con financiación de la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, de la Xunta de Galicia y adscrito al grupo de investigación HAAYDU (GI-1510), dirigido por el catedrático Alfredo Vigo Trasancos, en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela.

² J. E. Vida-Spence, "Úsalo todo" Una carta para ti*", cat. exp. Kunsthalle de Düsseldorf y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, *Allen Ruppersberg. One of Many Origins and Variants*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2006, p. 59.

Judith E. Vida Spence es, junto a su marido Stuart, una importante coleccionista de Los Ángeles desde la década de los setenta.

³ R. Smith, "Gilbert & George 20 Years Later", *The New York Times*, Nueva York, 27 de septiembre de 1991 [consulta: 19 de diciembre de 2014] <http://www.nytimes.com/1991/09/27/arts/review-art-gilbert-and-george-20-years-later.html>

⁴ Correspondencia del autor con Claire Copley, diciembre de 2014.

⁵ A. Alberro y B. Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.

⁶ Ver las siguientes publicaciones: K. Honnef, *Concept Art*, Phaidon, Colonia, 1971; U. Meyer, *Conceptual Art*, Dutton, Nueva York, 1972. Podría mencionarse también la exposición *Conceptual Art, Conceptual Aspects*, organizada en el New York Cultural Center en 1970. Otros términos que se utilizaron con frecuencia en aquellos años fueron: "arte procesual", "anti-arte", "ABC Art", "Non-Art", etc.

⁷ S. Lewitt, "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum*, vol. 5, n.º. 10, verano de 1967, pp. 79-84.

⁸ En su famoso "statement" publicado en el catálogo de la exposición *January 5-31, 1969*, comisariada por Seth Siegelau, en Nueva York, en 1969.

⁹ L. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, Nueva York, 1973.

¹⁰ Correspondencia con C. Copley, diciembre de 2014.

¹¹ Lippard, *Op. Cit.*, 1973.

¹² Ver: S. Richard, *Unconcealed: the international network of conceptual artists (1967-1977). Dealers, exhibitions, and public collections*, Ridinghouse, Londres, 2009.

¹³ Conversación con Claire Copley, febrero de 2016.

¹⁴ Jack Goldstein citado en R. Hertz, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia* [2003], Minneola Press, Ojai, California, 2011, p. 27.

¹⁵ *Ibidem*, p. 30.

¹⁶ Correspondencia con C. Copley, diciembre de 2014.

¹⁷ C. Wagley, "Eugenia Butler: How a Wacky Gallerist Inspires the L.A. Art World Today", *LA Weekly*, Los Ángeles, 16 de febrero de 2012 [consulta: 4 de diciembre de 2014] <http://www.laweekly.com/2012-02-16/art-books/Eugenia-Butler-Perpetual-Conceptual-LAND/>

¹⁸ Ch. Cherix, *In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art (1960-1976)*, cat. exp., Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, 2009, p. 19; "[In 1971] Ruppersberg opened *AI's Grand Hotel*, a building converted for one month into a hotel in which guests could rent one of his artists-designed theme rooms for the weekend. In Ruppersberg's work, hotels stand for the ultimate site of displacement, not only for the artist himself (for whom hotel rooms became a traveling studio), but also for the viewer, who is invited to experience art in a constantly shifting atmosphere".

¹⁹ Correspondencia con C. Copley, diciembre de 2014.

²⁰ R. McGrew, G. Phillips y M. B. Shurkus (eds.), *It Happened at Pomona. Art at the Edge of Los Angeles 1969-1973*, cat. exp., Pomona College Museum of Art and Getty Foundation, Los Angeles, 2011.

²¹ Hertz, *Op. Cit.*, p. 62.

²² J. Griffin, "The Surrealist Bungalow: William N. Copley and the Copley

Galleries (1948-49)", *East of Borneo*, Los Ángeles, 13 de enero de 2014 [consulta: 30 de noviembre de 2014] <http://www.eastofborneo.org/articles/the-surrealist-bungalow-william-n-copley-and-the-copley-galleries-1948-49>.

²³ Pedro de Llano en conversación con Claire Copley, Nueva York, abril de 2010 (entrevista inédita).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Claire Copley Gallery Records, 1968-2011 (bulk 1973-1977)*, Getty Research Institute, Los Angeles. Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession n.º. 2014.M.2, box 3, folder 6 (Sol Lewitt, 1975-1977).

Es importante destacar que el archivo de Copley en el Getty Research Institute se hizo accesible en 2014 y que este artículo es el primer estudio que se publica realizado a partir de dichos documentos.

²⁶ H. Zech, *Künstler aus 25 Jahren Kabinett für aktuelle Kunst Bremerhaven*, cat. exp., Neues Museum Weserburg, Bremen, 1992.

²⁷ Cherix, *Op. Cit.*, 2009.

Otras investigaciones interesantes sobre la relación entre Europa y los Estados Unidos en los años del arte Conceptual son las de S. Richard, *Unconcealed: the international network of conceptual artists (1967-1977). Dealers, exhibitions, and public collections*, Ridinghouse, Londres, 2009 y el catálogo de la exposición comisariada por Gloria Moure y celebrada en la Fundació Miró de Barcelona y en el Museu Serralves de Porto, *Behind the Facts: Interfunktionellen*, Polígrafa, Barcelona, 2004.

²⁸ Cherix, *Op. Cit.*, p. 17; "Galleries soon formed loose networks around groups of artists, allowing them to split airfares and shipping costs by scheduling strings of shows within short time frames. As Lawrence Weiner recalls, "It was a tour. It was like playing football – it went from stadium to stadium. And the interesting thing was that there was a whole system built into it".

²⁹ Conversación con Claire Copley, abril de 2010.

³⁰ W. Wegman, "Why Draw?", en el libro *William Wegman*, cat. exp.,

Sperone Westwater Gallery, Nueva York, 1990.

³¹ M. Terbell, "Cups, Ballet, Funny Video", *Art News*, Nueva York, Diciembre 1973, vol. 72, n.º. 10, p. 72.

³² K. Peltomäki, *Situation Aesthetics. The Work of Michael Asher*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2010, p. 78.

³³ Conversación con Copley, abril de 2010; "I think artists were extremely generous in terms of doing shows with me. They were not making any money, but people enjoyed coming to LA from Europe. I always put them in this very strange motel on Santa Monica boulevard called the Tropicana. So I think people got something out of it, but it wasn't commercial".

³⁴ Francia y, más en concreto, París, han mantenido un "idilio" permanente con Los Ángeles desde la década de los sesenta. Junto a Buren, otro artista con gran presencia en la urbe californiana fue Guy de Cointet, que desarrolló allí la mayor parte de su carrera, hasta su fallecimiento, en 1985. Una de las exposiciones más importantes sobre arte en Los Ángeles, después de la Segunda Guerra Mundial, fue organizada por el centro Pompidou en 2006: *Los Angeles 1955-1985: naissance d'une capitale artistique*. En la actualidad, Francia cuenta con un centro de exposiciones, denominado *Fahrenheit*, situado en el barrio de Downtown y dedicado a residencias y exposiciones de artistas galos en Los Ángeles.

³⁵ Correspondencia con Copley, diciembre de 2014.

³⁶ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 3, folder 4 (Barry Le Va, 1974-1977).

³⁷ W. Wilson, "A Critical Guide to the Galleries", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, abril de 1977; "The gallery floor is sprinkled with short lengths of wooden stripping joined at various angles. A few strips encounter corners and climb the angle in vaguely ladder-like fashion. In order for this to make any sense at all we have to learn Le Va's plan. OK. He took a diagram of the gallery and surrounded it with drawings of three overlapped four-side figures. He then decided on lines of vision penetrating the gallery space at angles.

The wood strips represent some of these imaginary angles of vision. Once we learn that, it still doesn't make sense but at least we know why. Le Va's concept is so arbitrary and so complicated there is no way to deduce it from the visual evidence alone. The project is no longer a function of the visual arts but an invitation for us to join the artist's head-trip. The trip is not interesting except as an act of self-assertion. The wooden corner strips that relate sculpturally to the gallery space are interesting, proving that conceptual art can work if it doesn't get too obscure".

³⁸ W. Sharp, "A Conversation with Barry Le Va", *Avalanche* n.º. 3, Nueva York, Fall, 1971, p. 66; "In 1968 I started to read Sherlock Holmes – in fact, I've been reading him off and on ever since – and that eventually permeated my thinking. I became intrigued by the idea of visual clues, the way Sherlock Holmes managed to reconstruct a plot from obscure visual evidence. What I am trying to do now is to set up situations in which audiences have to use their minds to piece elements back together".

³⁹ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 3, folder 6 (Sol Lewitt, 1975-1977).

⁴⁰ Correspondencia con Copley, diciembre de 2014.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² A. Goldstein, "Un tipo más democrático de arte", cat. exp., *Allen Ruppersberg. One of Many Origins and Variants*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2006, pp. 39-40.

⁴³ Michael Fried publicó "Art and Objecthood" en la revista *Artforum*, en 1967. Leavitt reconoce que el texto le fascinó y que reflexionó mucho sobre él; aunque finalmente su trabajo fue una reacción en el sentido contrario al que Fried reclamaba para salvar al arte de la "teatralidad".

⁴⁴ McGrew, Phillips y Shurkus (eds.), Op. Cit., 2011, p. 208; "It was a one-act play and had actors, speech, movement, some kind of plot line. But it didn't have any of the drama or metaphor that a play would have. It went through the motions of a play, but it wasn't really theater. I thought of it

as a play separated from the world of theater, outside of the world of drama, comedy and so forth, as a kind of element on its own".

⁴⁵ Cherix, Op. Cit., 2009, p. 82.

⁴⁶ R. Kaal, "Ger van Elk, Poet", en el libro *Ger van Elk. Monograph*, Thiemme Art, Deventer, 2009, p. 20.

⁴⁷ En 2010 comisarié la exposición *In Search of the Miraculous: Treinta años después*, en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), de Santiago de Compostela, dedicada al proyecto póstumo de Bas Jan Ader. En este momento trabajo en una monografía sobre su trabajo, junto al investigador norteamericano Roger Conover, que se publicará en 2017.

⁴⁸ Cherix, Op. Cit., 2009, p. 18.

⁴⁹ D. Lamelas, "Los Angeles Friends (Larger than Life)", en Lamelas, *A New Refutation of Time*, cat. exp. Kunstverein München y Witte de With, 1997, p. 106; "When I went to Los Angeles in 1976 I met Michael Asher, John Baldessari, John Knight, William Leavitt, Allen Ruppersberg and was in touch with what was happening around the Copley Gallery and the California Institute of Art, where Baldessari was teaching. I rented the studio of Bas Jan Ader, which was located in an artist's building where there was a small art community, most of whom are represented in the drawings *Los Angeles Friends*. Every Friday I held screenings of my own films and invited other artists to show their films. It was a kind of meeting point. On one hand I felt very removed from Europe, but on the other I had consciously decided to separate myself from the European art scene because I felt I needed a break in order to evolve a new period in my work".

⁵⁰ Correspondencia con C. Copley, diciembre de 2014.

⁵¹ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 2, folder 8 (Harriet Korman, 1973-1977); "I just want you to know that I am glad you decided to do the show. I really respect your work and like it very much. Yours will be the first show of painting that I've done, which doesn't bother me and I hope it doesn't bother you. My feeling is that good art is good art".

⁵² W. Wilson, "A Critical Guide to the Galleries", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, junio de 1974.

⁵³ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 2, folder 8 (Harriet Korman, 1973-1977).

⁵⁴ Baldessari citado en Hertz, Op. Cit., 2003-2011, p 64.

⁵⁵ *She Accepts the Proposition. Woman Gallerists and the Redefinition of Art in Los Angeles, 1967-1978* fue una exposición comisariada por Kristina Newhouse en la Galería Sam Francis de la Crossroads School, en Santa Mónica, California, entre octubre y noviembre de 2011.

⁵⁶ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 2, folder 9 (Joseph Kosuth, 1974-1977).

⁵⁷ Correspondencia con C. Copley, diciembre de 2014.

⁵⁸ Correspondencia con Copley, diciembre de 2014.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ J. Kardon, "The Old, the New, and the Different", catálogo de la exposición *David Salle*, en el ICA Philadelphia, Philadelphia, 1986.

⁶¹ Hertz, Op. Cit., p. 63.

⁶² Conversación con Copley, abril de 2010; "The gallery was a quiet place [...] Some days I would watch the traffic on the street and think that in LA people would rather shop than look at art. It was kind of depressing".

⁶³ Pedro de Llano en conversación con Donald Krieger, Los Ángeles, abril de 2010; "In the early 70s there were not many contemporary art venues in Los Angeles. Claire Copley gallery was one of the very few who showed high and blue-chip artists from NYC and Europe. Otherwise you only would see those artists through the catalogues that some people, like John Baldessari, brought from their trips. Copley commissioned site-specific projects which were very rare by that time. She was on the steps of historical galleries like Ferus, and her program had a real following and influence on young artists".

⁶⁴ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 2, folder 8 (Harriet Korman, 1973-1977).

⁶⁵ W. Wilson, "A Critical Guide to the Galleries", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 11 de octubre de 1974.

⁶⁶ W. Wilson, "A Critical Guide to the Galleries", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 2 de noviembre 1975; "Concept art sets out to trigger the imagination through minimum suggestions. At best, this makes the artistic possibilities as vast as our universal fantasies. Other times concept art seems to lurk in shadows of suggestion to avoid asserting banal ideas".

⁶⁷ W. Wilson, "A Critical Guide to the Galleries", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 22 de noviembre de 1974; "It's major because it identifies with the influential concept school and minor because it is forgettable".

⁶⁸ W. Wilson, "A Critical Guide to the Galleries", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 2 de mayo de 1975.

⁶⁹ W. Wilson, "A Critical Guide to the Galleries", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 26 de abril de 1976; "you get the feeling that this is art that is either something other than art or wishes it were".

⁷⁰ H. J. Seldis, "A Critical Guide to the Galleries", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 4 de abril de 1975.

⁷¹ W. Wilson, "A Critical Guide to the Galleries", *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 29 de octubre de 1976; "[Lewitt] is a comfort in a sphere whose performers most often get our attention by creating mysteries. His project is clarity itself".

⁷² B. Brennan, "La Cienaga's Galleries", *Santa Monica Evening Outlook*, Santa Mónica, noviembre de 1974.

⁷³ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 4, folder 6 (Lawrence Weiner, 1974-1977); "We didn't sell the works Lawrence, at least as of yet. But I do not give up easily so I will continue to try my best".

⁷⁴ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 3, folder 4 (Barry Le Va, 1974-1977); "I am working hard here, trying to keep the homefires burning on the west coast. Many changes are occurring here, not all good ones. Galleries are dropping like flies and in their place there are some young local "alternatives" if you know what I mean. Not all bad or uninteresting, but somehow lacking any weight. Pretty soon I am going to be the most important contemporary gallery here simply

by default. Its not exactly the way I had envisioned my path to the top but...".

⁷⁵ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 4, folder 3 (Ger van Elk, 1973-1977).

⁷⁶ Correspondencia con Copley, diciembre de 2014.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 3, folder 9 (Allan McCollum, 1973-1977); "[...] there is a kind of feeling of freedom that comes with working in your gallery, due, I think, to the non-commercial aspect... and I was in definite need of that experience. It was kind of rejuvenating, I guess. I don't mean to gush so..."

⁷⁹ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 1, folder 2 (Terry Allen, 1974-1977).

⁸⁰ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 1, folder 6 (Daniel Buren, 1974-1977).

⁸¹ El "Los Angeles Institute of Contemporary Art" (LAICA) fue un espacio de exposiciones que funcionó en Los Ángeles entre 1974 y 1987 y publicaba una revista homónima.

⁸² D. Buren, "The function of the museum", *Artforum*, Nueva York, 1973, p. 68.

⁸³ *Claire Copley Gallery Records*, 1968-2011, box 1, folder 6 (Daniel Buren, 1974-1977); "In the fall I hope to spend some time in New York and then to LA, and set up the gallery in a new space with somewhat different structure. I will have a space that will be primarily an office/storage space with a good room for exhibitions. I will try to work more and more with other spaces, that is, outside of the gallery per se. I am trying to set up an administrative organization that will serve as a facilitator between artists and spaces. I hope to make available a number of different spaces and to be in a position to find a space to suit the needs of the artists and the work rather than continue with a static space to which all must adapt. I hope this will work. I envision it giving the gallery more flexibility and as a way to change the structure of the gallery as I have known it".

⁸⁴ K. Newhouse, *She Accepts the Proposition*, 2011.