



Facultade de Xeografía e Historia

Grao de Historia da Arte

Curso 2021/2022

Traballo de Fin de Grao

O espectador alerta:

a activación da audiencia nas obras de Bruce Nauman.

Autora:

Lucía Fernández Amoedo

Titor académico:

Pedro de Llano Neira

RESUMO

O que se pretende abordar neste traballo é un achegamento a cinco obras de Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941) nas que o espectador xoga un papel esencial e específico. Partirase dun contexto histórico-artístico para comprender as condicións que rodean ao artista, seguido dunha introdución aos primeiros anos da súa carreira. Tras isto, a análise das cinco obras, que son: *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968), *Live-Taped Video Corridor* (1970), *Going Around the Corner Piece* (1970), *Body Pressure* (1974) e *Raw Materials* (2004). Todas estas pezas tiveron un papel esencial no proceso de activación do espectador que ten lugar na arte contemporánea a partir dos anos 60.

PALABRAS CHAVE

Nauman, Espectador, Corpo, Vídeo, Son.

ABSTRACT

The aim of this paper is to approach five works by Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941) in which the viewer plays an essential and specific role. It will start with an overview of the art-historical context to understand the conditions surrounding the artist, followed by an introduction to the early years of his career. After this, the analysis of the following selection of his work, which are: *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968), *Live-Taped Video Corridor* (1970), *Going Around the Corner Piece* (1970), *Body Pressure* (1974) and *Raw Materials* (2004). All these pieces played an essential role in the process of activation of the spectator that takes place in contemporary art from the 1960s onwards.

KEYWORDS

Nauman, Spectator, Body, Video, Sound.

CONTIDOS

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| OBJECTIVOS E METODOLOGÍA | 3 |
| 1. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO..... | 5 |
| 2. OS INICIOS NA ARTE DE BRUCE NAUMAN..... | 11 |
| 3. GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM, 1968..... | 21 |
| 4. LIVE-TAPED VIDEO CORRIDOR, 1970..... | 24 |
| 5. GOING AROUND THE CORNER PIECE, 1970..... | 32 |
| 6. BODY PRESSURE, 1974..... | 34 |
| 7. RAW MATERIALS, 2004..... | 38 |
| CONCLUSIÓN..... | 41 |
| BIBLIOGRAFÍA | 43 |
| ANEXO FOTOGRÁFICO..... | 45 |

INTRODUCCIÓN.

O interese en realizar este traballo nace do meu descubrimento dun dos proxectos de corredores de Bruce Nauman: *Live-Taped Video Corridor* (1970); en ningunha das instalacións que coñecera anteriormente podía atopar un paralelo. A raíz desta obra, inicié a busca de máis pezas de Nauman e descubrín que a experiencia do espectador parecía ser fundamental en moitas delas. Ademais, mostra este interese por medio de numerosas vías: a través de esculturas, instalacións, vídeos, gravacións de son... mesmo a través do propio corpo. Nauman é, posiblemente, un dos artistas máis polifacéticos dos séculos XX e XXI: experimentou con todo tipo de materiais grazas ao seu desexo case obsesivo de necesitar atopar o medio ideal para representar as súas ideas e inquietudes. A elección de obras escollidas neste traballo mostra esta variedade.

Son numerosas as referencias que Nauman realiza sobre o artista e a arte como fonte reveladora de verdades. Algunhas das súas pezas mostran expresións que repite de distintas maneiras ó longo da súa traxectoria: *Make Me Think Me, Please Pay Attention Please...* Pensar, pensar sobre nós mesmos, prestar atención. Nauman quere que sexamos observadores e optemos pola reflexión, e para conseguilo ponnos en situacións case límite como veremos con *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968). As obras non son a resposta, senón o medio para chegar ás respostas. Mediante elas descubrimos.

En *Live-Taped Video Corridor* (1970) e *Going Around the Corner Piece* (1970) a nosa imaxe forma parte da obra. Retardada, de fronte, de costas. Case a modo de ficha policial ou captación de cámara de vixilancia. Se adoitamos xulgar o que vemos, agora xulgámonos e vémonos a nós. Nauman íllanos nas obras, cada un de nós experimentará un proceso de introspección. O artista pon os medios para que reflexionemos e deste modo revélanos verdades como adiantaba co seu neon de 1967 (*The True Artist Helps The World By Revealing Mystic Truths*). Ante estas situacións, cada quen reaccionará dunha maneira distinta acorde coas vivencias de toda unha vida; haberá a quen se lle activen recordos, diferentes actos reflexos, unha maior ou menor incomodidade, etc. Nauman pide atención, debe haber un interese e unha aceptación do risco. Pode dar medo activar algo escondido. Ás veces, poñer atención e pensar non é o máis sinxelo.

Por outra banda, Nauman dialoga coa historia da arte e a súa escultura: moitos dos seus traballos non deixan de ser modos de realizar cousas que se relacionan cun espazo. Os lugares de exposición tradicionais na historia da arte onde atopamos esculturas sempre nos convidan a observarlas ou rodealas. Comprendemos, sabemos cales son os códigos de observa, pero só somos suxeitos pasivos que gardan unha distancia cun obxecto. Son, ademais, espazos silenciosos e pulcros que esconden un traballo planeado para que o visitante entre, observe, camiñe un pouco e logo marche. Non existe unha interpelación, ó menos non unha que sexa específica e evidente; quero dicir, o proceso de traballo e realización das obras non tivo como preocupación fundamental ao espectador, senón ao obxecto en si mesmo.

Pero nos 60, iniciado timidamente polos artistas minimal, e levado máis alá por figuras como Nauman no denominado posminimal, nace unha preocupación pola relación da obra co espectador. O proceso de traballo de Nauman garda unha enorme reflexión que marca o rumbo da creación da obra: o público será quen a active. Iso si, baixo os trazos e rumbos que o artista ideou. Agora o espectador xa non debe unicamente observar, senón tamén escoitar, camiñar un percorrido ou incluso manter contacto físico, como veremos en *Body Pressure*. As obras poden funcionar por si mesmas, pero é distinto; por exemplo, un corredor de Nauman está aí, e pode ser apreciado, pero é o público quen o completa. Así, o espectador pasa de suxeito pasivo a activo, e en ocasións o silencio tradicional de observa presente na historia da arte é substituído polo “ruído” apelativo, mesmo agresivo, de pezas como *Raw Materials*.

Neste interese por traballar nunha audiencia que se converte en axente activo pode entreverse un fío quizais tecido en relación coa actitude política adquirida nas últimas décadas, co seu discurso de crear cidadáns “autónomos, conscientes e competentes”. Un cidadán máis consciente de si mesmo e máis reflexivo pode estar máis preto dunha idea de liberdade, ó menos, quero dicir, no sentido intelectual ou de pensamento. Dende os inicios da súa carreira, Nauman advírtenos acerca de que non debemos confiar en todo o que se nos conta, nin sequera no relato do artista. Debemos poñer atención e cuestionar ata o máis cotiá presente nas nosas vidas.

OBXECTIVOS E METODOLOXÍA.

O obxectivo principal é o de conseguir realizar un achegamento a unha serie de obras concretas nas que Bruce Nauman introduce ao espectador dun modo específico. En primeiro lugar, realizo un contexto histórico-artístico para mostrar a contorna que o rodea nos primeiros anos da súa carreira como artista. A información deste apartado ten a súa base nos coñecementos adquiridos na asignatura de Historia da Arte das Últimas Tendencias, ademais de nos escritos realizados por algunhas das figuras máis relevantes do ambiente artístico dos 60 e 70 como son a comisaria e crítica Lucy Lippard ou o artista Sol LeWitt.

Tras este primeiro apartado, un segundo capítulo no que trato de mostrar os intereses e inquietudes de Nauman nos seus primeiros anos artísticos, expoñendo unha serie de obras que poden axudarnos a entendelos. Para este apartado informeime a partir dunha serie de catálogos de exposicións retrospectivas do artista tales como a que tivo lugar no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (*Inside Out*, 1993-1994) ou a que se realizou no MoMA (*Disappearing Acts*, 2018-2019).

Tras o contexto histórico-artístico e a introdución aos seus inicios como artista, céntrome en cinco obras nas que a activación do espectador é fundamental. *Get Out of My Mind*, *Get Out of This Room* (1968), *Live-Taped Video Corridor* (1970), *Going Around the Corner Piece* (1970), *Body Pressure* (1974) e *Raw Materials* (2004). Como comentei na introdución, todas elas mostran a variedade presente no artista á hora de realizar estas obras de integración, así como unha liña temporal que conclúo cunha obra recompilatoria (*Raw Materials*) cuxo inicio vive moi relacionado coa creación da primeira (*Get Out of My Mind*). Para todas elas usei os catálogos mencionados, entre outros, ademais de variada bibliografía de críticos e teóricos con gran coñecemento sobre Bruce Nauman que consultei en distintas bibliotecas galegas, sendo a do Centro Galego de Arte Contemporánea a que me aportou máis número de obras ao contar con máis de dez libros que trataban exclusivamente sobre Nauman. Ademais, foi imprescindible ó longo de todo o traballo a obra *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*; un libro que recompila 14 entrevistas co

artista ó longo da súa carreira. Deste modo, gran parte da información reunida para axudarme a redactar o traballo vén da man das palabras do propio Nauman.

Coa reunión das cinco pezas tratadas o meu obxectivo principal é o de mostrar, a partir do concreto, unha visión xeral na que comprender a Nauman como absoluto precedente na integración e activación do público no proxecto artístico, e todo o que isto conleva tanto para o espectador como para a historia da arte.

1. CONTEXTO HISTÓRICO-ARTÍSTICO.

O relato da historia da arte a partir da segunda metade do século XX caracterízase polo acelerado ritmo no que novas tendencias van sucedéndose unha tras outra compartindo, en moitos casos, os mesmos artistas. Para referirnos ao contexto histórico-artístico que rodea a Bruce Nauman debemos situar o relato a partir da segunda metade da década de 1960, centrándonos nos espazos de Nova York e Los Ángeles, cidades que viven un vaivén de subidas e baixadas, en certo modo interrelacionadas, que van mudando o centro da arte dependendo do momento no que estas se atopan.

Entre 1965 e 1975 acontecen unha serie de sucesos que marcan fortemente o imaxinario colectivo da poboación estadounidense: o impacto da Guerra Fría (1947-1991), Vietnam¹, os asasinatos de John F. Kennedy e Martin Luther King, maio do 68, a nova sociedade da información baseada na publicidade e o consumismo, a nova relación co espazo marcada pola chegada á lúa no 69, o exilio de moitos artistas latinoamericanos causado polos golpes militares, a crise económica do 73...

Dende 1964 ata 1967 Bruce Nauman vivirá en distintas cidades de California como son Davis ou San Francisco. Durante 1968 residirá en Southampton e en 1969 permanecerá durante varios anos en Pasadena, no condado de Los Ángeles. Pero as exposicións máis importantes durante todos estes anos terán lugar en Nova York, xerme e fogar de numerosos artistas e correntes culturais (e contraculturais) ata comezos da década dos 70, momento no que a cidade entra nun período de decadencia causado por numerosas e variadas razóns, tales coma a elevada taxa de criminalidade en determinados barrios, a desindustrialización e caída demográfica, o abandono de moitas infraestruturas urbanas, a crise do petróleo... En certo modo, Nova York convertíase na cidade desolada que adiantaba Duane Michals nas súas fotografías de 1964 e 1965.

No ámbito cultural, Nova York sentía a competencia en aumento doutros centros estadounidenses, en particular dos que proviñan do *Sun Belt*; en Los Ángeles crecía a forza de Hollywood e o auxe de determinadas industrias e novas prensas potentes como

¹ Os anos máis problemáticos da Guerra de Vietnam (1955-1975) en EEUU teñen lugar entre o 65 e o 70.

Los Angeles Times ou *The Washington Post* non quedaron á marxe, se ben é certo que naqueles anos non chegou a ter unha revista potente no referido á crítica de arte que causara os debates que si se xeraban noutras cidades². Así, California entraba nun período de esplendor de maneira máis ou menos simultánea, e en parte relacionada, co proceso de decadencia no que se vía sumido Nova York. En concreto Los Ángeles, sen aínda posuír a potencia actual, mergullárase dende finais do XIX nun fortalecemento en aumento que brindaba un ambiente moi propicio para os artistas, xa que polas súas características físicas e socioculturais facilitaba a autonomía e independencia dos creadores, así como un individualismo e anonimato que levou a algúns deles a introducir a cuestión da desaparición nas súas obras artísticas, como así fixeron Bas Jan Ader, Allen Ruppersberg ou Nauman.

Mentres tanto, a finais dos 60 algúns dos artistas minimal comezaban a cambiar de rumbo, configurándose deste modo o minimalismo como derradeiro movemento formalista e tamén como detonante das propias manifestacións antiformalistas³, aínda que autoras como Lucy Lippard consideraban que polo seu enfoque non relacional e a súa insistencia na neutralización da “composición”, o minimalismo tamén fora antiformalista⁴. De calquera maneira debemos comprendelo como un paso decisivo no proceso de liberalización da arte cuxas consecuencias foron esenciais ata a actualidade.

Esa dirección cara novos camiños levaría ao que sería denominado posminimalismo por Robert Pincus-Witten en 1968. Esta corrente englobaba obras que proporcionaban alternativas de gran contraste coa frialdade dos obxectos industriais do minimal no caso de artistas como Eva Hesse⁵ ou Louis Bourgeois⁶, cuxas obras contiñan un carácter orgánico e corpóreo cuxa expresión cuestionaba toda linguaxe escultórica anterior. Ambas participan nunha das primeiras e máis importantes

² De Llano Neira, P. (2012): *Conceptual en Los Ángeles (1969-1977): Arte en presente continuo* en: https://www.academia.edu/38674883/_Conceptual_en_Los_%C3%81ngeles_1969_1977_arte_en_presente_continuo_ (Consultado o 15/5/2022).

³ Guasch, A.M. (2000): *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, p. 28.

⁴ Lippard, L. (1973): *Seis Años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*, Trad.: Rodríguez Olivares, M., p. 33.

⁵ Anexo fotográfico: Imaxe 1.

⁶ Anexo fotográfico: Imaxe 2.

exposicións do posminimal: *Eccentric Abstraction* (1966), comisariada por Lippard na Fischbach Gallery de Nova York. Entre outros, na exposición tamén estaba Bruce Nauman coas súas primeiras esculturas de fibra de vidro⁷ e resina.

O cuestionamento da práctica minimalista tamén desemboca nas reflexións do *Process Art* ou a *Antiform*, do mesmo nome que un artigo publicado por Robert Morris en *Artforum* no 1968 onde defendía a presenza do estado anímico na obra, a cal ademais debía desenrolarse co devir natural dos materiais utilizados, asumindo o azar e negando a concepción tradicional de acabado final da peza artística. Morris menciona os materiais brandos de Claes Oldenburg, o vertido directo de cor de Morris Louis ou a recuperación do proceso de Jackson Pollock como algúns dos máis importantes precedentes⁸ destas novas reflexións. Este tipo de pezas que Morris anuncia maniféstanse como tal en 1968 nas exposicións *Antiform*, na galería neoiorquina John Gibson, e *Nine at Leo Castelli* na galería Leo Castelli, tamén en Nova York. En *Antiform* reuníanse os traballos dalgúns artistas presentes na anterior *Eccentric Abstraction* de Lippard, como Hesse ou Sonnier, con pezas doutros creadores que presentaban practicamente por vez primeira, como Richard Serra. En *Nine at Leo Castelli*, comisariada por Robert Morris, compartían espazo artistas europeos como Giovanni Anselmo con norteamericanos como Hesse, Serra⁹, Nauman ou o propio Morris. A partir de materiais industriais, coma o aceiro ou o neon, e de materiais en estado bruto, coma o látex, o feltro ou o chumbo fundido, ían máis alá das interrelacións entre arquitectura, obras e público do minimalismo e achegábanse a unha valoración máis ampla na cal tactilidade, fragilidade, caducidade ou intimidade¹⁰ tornábanse aspectos fundamentais.

Esta manifestación posminimal no *Antiform* foi non só apoiada por moitos galeristas importantes como Leo Castelli ou John Gibson senón tamén polas institucións,

⁷ Anexo fotográfico: Imaxe 3.

⁸ Morris, R. (1968): “Notes on Sculpture” en *Artforum* recuperado de <https://www.artforum.com/print/196904/notes-on-sculpture-part-iv-beyond-objects-36505> (Consultado o 22/05/2022).

⁹ Anexo fotográfico: Imaxe 4.

¹⁰ Guasch, A. M. (2000): *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, p. 41.

como demostra a exposición *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, realizada no Whitney Museum of American Art de Nova York en 1969, organizada por Marcia Tucker e James Monte, conservadores do museo. O espazo foi ocupado polos artistas que xa participaran nas anteriores exposicións mencionadas (Nauman, Hesse, Morris, Serra, Sonnier...) e o proxecto tivo como característica esencial a concepción das obras *in situ*, converténdose as salas en talleres artísticos ó longo dos días previos á inauguración.

Nestes anos nacen outras correntes creativas que responden á realidade artística existente fóra do espazo de galerías e institucións museísticas¹¹ como son o Land Art, xurdido en Gran Bretaña a mediados dos 60, e as *Earth Works* en cidades como Nova York. O Earth Art norteamericano caracterizarase polas intervencións monumentais na paisaxe de artistas como Robert Smithson¹², Walter de Maria ou Michael Heizer, mentres que o Land Art europeo manifestarase en obras de escala reducida nas que privilexarán as reflexións sobre as relacións da arte cos espazos naturais e urbanos e a actitude do artista na natureza, como ocorre no caso de Jan Dibbets. Algúns artistas que procedían do minimal ou do posminimal traballaron tamén en obras con estas características, como son Robert Morris ou Sol LeWitt.

Ademais da arte da terra, cabe mencionar á arte do corpo. A finais dos 60 comezaron a darse nos EEUU determinadas reflexións que concluían nunha consideración do corpo como lugar e medio de expresión artística: así o explorarán Vito Acconci, Chris Burden, Ana Mendieta ou Nauman. Acconci realiza varias pezas de carácter performático nas que o seu corpo funciona como iniciador da obra integrando, en ocasións de maneira invasiva, os corpos das persoas elixidas aleatoriamente nas rúas ou galerías de arte. Outro exemplo das distintas variacións xurdidas da performance é o de Mendieta¹³, quen tamén reflexiona e actúa sobre o seu corpo de maneira íntima á hora de tratar o tema do exilio ou a identidade, e crítica en relación ó feminismo ou á violencia. Doutro modo, Graham e Nauman realizan traballos onde o corpo, a

¹¹ Aínda que nun comezo nazan de maneira independente ás institucións e galerías de arte, si terán exposicións como son *Earth Works* (1968) na Virginia Dwan Gallery de Nova York ou *Earth Art* (1969) no museo da universidade de Cornell, Ithaca.

¹² Anexo fotográfico: Imaxe 5.

¹³ Anexo fotográfico: Imaxe 6.

identidade, o espazo e o xogo temporal tórnanse fundamentais, explorando os procesos que privilexian a conciencia do espectador como persoa que percibe, sinte e reflexiona, en ocasións por medio da confusión e desorientación do mesmo. Así, servíanse de distintos materiais tales como espazos efémeros, cámaras de gravación, espellos que retrasan a súa resposta ou monitores para experimentar con estas ideas e reflexionar acerca da temporalidade e a memoria, entre moitas outras cuestións.

A densidade das novas reflexións e plantexamentos que xorden entre mediados dos 60 e mediados dos 70 é realmente enorme. Na arte conceptual, cuxo ano de inicio do movemento podemos situar sobre o ano 1967 ou 1968, idea, planificación e decisións tomadas durante o proceso ergúíanse como elementos fundamentais e conformaban a nova obra artística, constituíndo o paso definitivo na desmaterialización¹⁴ da obra de arte unha vez se declara prescindible a realización da mesma. Nos anos 60 isto causa unha absoluta conmoción unha vez se adquire a conciencia de que existen infinitas posibilidades para transmitir calquera tipo de idea. Como claro precedente, a tradición duchampiana no referido tanto ás súas ideas e actitude fronte á arte como ós seus ready mades. Pero tamén as pinturas minimalistas que exploraban os seus propios límites de artistas como Frank Stella ou Jo Baer e determinadas obras de Morris conforman precedentes. Ademais, é fundamental aludir ao xiro lingüístico, sen o cal non poderíamos comprender os xenes do conceptual; ten a súa orixe na obra de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), autor que influencia a moitos dos artistas desta corrente ao proclamar que o traballo conceptual da filosofía non pode lograrse sen unha análise previa da propia linguaxe; debe tomarse conciencia do modo en que funciona a propia ferramenta que nos permite pensar criticamente. Así, uns anos antes do asentamento da corrente xa temos a artistas como Joseph Kosuth ou Sol LeWitt¹⁵ nadando a cabalo entre o minimal e o conceptual; en exposicións como *When*

¹⁴ Desmaterialización é un concepto utilizado por Lucy Lippard para referirse a certas obras de arte que se estaban producindo nestes anos baixo o denominado conceptual. En *Seis Años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*, Lippard explica que algúns autores non o consideran o termo correcto á hora de referirse a documentos como bosquejos, papeis ou similares. Por isto Lippard concreta que utiliza desmaterialización no sentido de diminución da relevancia do material na obra.

¹⁵ Anexo fotográfico: Imaxe 7.

Attitudes Become Form (Berna, 1969) comparten espazo obras de arte de ambas correntes, xunto con algunhas pezas povera.

Sol LeWitt é o creador dalgúns dos escritos máis importantes sobre a arte conceptual, como son *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) e *Sentences on Conceptual Art* (1969). Nesta última redacta 35 afirmacións tales coma a número tres: “Os xuízos ilóxicos conducen a experiencias novas”, a número dez: “Só as ideas poden ser obras de arte; están dentro dunha cadea evolutiva que, eventualmente, pode atopar algunha forma. Non todas as ideas teñen por que materializarse” ou a número vinte e oito: “Unha vez establecida a idea da peza na mente do artista e decidida a forma final, o proceso lévase a cabo cegamente. Hai moitos efectos secundarios que o artista non pode imaxinar... Poden servir de ideas para outras obras”¹⁶. Lawrence Weiner e David Lamelas tamén lanzarán cuestións que darán pé a reflexións en torno á linguaxe e ás construcións das pezas.

A mediados dos 60 toman importancia as revistas como lugares de expresión, terreo explorado por Graham¹⁷ para escapar dos medios artísticos e expositivos tradicionais, chegando a un maior público dun modo máis directo e cercano. Os contidos das súas pezas contan con referencias aos propios compoñentes da revista, desenrolando información de elementos como o número de adverbios, verbos ou artigos, ou sinalando exhaustivamente o tipo de papel ou tipografía da revista.

Toda clase de obras de trazos dispares englobábanse baixo unha especie de macro imaxinario común que non deixaba de demostrar a súa enorme pluralidade. É imposible nomear a todos aqueles que merecen ser mencionados; as interconexións entre a palabra e a imaxe de John Baldessari, a reflexión sobre o tempo e a existencia de On Kawara, o carácter melancólico e a busca do sublime de Bas Jan Ader¹⁸...

Todos os nomes dos últimos parágrafos son só algunhas das múltiples actitudes de toda unha serie de artistas que exploraron as diversas relacións entre as súas

¹⁶ Lippard, L. (1973): *Seis Años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*. Trad.: Rodríguez Olivares, M., pp. 125, 126.

¹⁷ Anexo fotográfico: Imaxe 8.

¹⁸ Anexo fotográfico: Imaxe 9.

inquedanzas e os modos de transmitilas. Moitos deles xuntáronse na exposición *Information*, realizada no MoMA de Nova York no ano 1970, converténdose nun dos exemplos máis importantes de mostra da arte conceptual. Con todo, esta corrente supón un cambio de paradigma, unha auténtica nova forma de ver e comprender a arte coa que multitude de artistas abandonan os medios tradicionais para explorar a linguaxe con todo tipo de materiais que poidan adaptarse ás necesidades dos creadores, ademais de experimentar cos diversos medios da nova sociedade da información.

2. OS INICIOS NA ARTE DE BRUCE NAUMAN.

É durante a súa estancia na universidade de Wisconsin en 1960 cando Bruce Nauman comeza a pintar. Estuda matemáticas, física e arte e paralelamente descobre a música de compositores como Beethoven, Schönberg ou Webern. Catro anos despois gradúase en pintura sendo consciente da pouca liberdade que lle brinda o sistema tradicional, onde o alumnado tan só realiza debuxos, pinturas e esculturas sen apenas rozar a experimentación. Respecto ao que estaba ocorrendo no contexto artístico e ao que estaban facendo os artistas naquel presente, parecía haber unha especie de silencio por parte da institución; tampouco se criticaba, simplemente se ignoraba. Como moito, recorda Nauman na entrevista con Michele de Angelus (1980), nalgún caso realizaban algo cercano á abstracción tardía de Stuart Davis¹⁹. Artistas do Pop Art como Lichtenstein e Oldenburg eran vistos dende as institucións como unha especie de vangarda á que non prestaban atención. Na mesma entrevista Nauman critica que non se mencionase nin a De Kooning, figura fundamental á hora de explicar a arte daqueles anos. Recorda unha visita ó Instituto de Arte²⁰ onde coñece obras de artistas como Lichtenstein, Pollock, Newman ou o propio De Kooning, cuxa peza *Excavation*²¹ (1950) causaría un impacto sobre Nauman máis adiante. Pero naquel momento, aínda que estas pezas chamen a súa atención ó descubrilas, non chega a intentar introducilas nas súas

¹⁹ Nauman nunha entrevista con Michele de Angelus (1980) en Kraynak, Janet (Ed.). (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 218.

²⁰ Nauman, B. (1980). *op. cit.*, p. 218.

²¹ Anexo fotográfico: Imaxe 10.

pinturas xustamente por aquel rexeitamento silencioso que parecía conducir á súa contorna.

Tras graduarse en pintura en 1964, matricúlase no MFA²² da Universidade de California, en Davis, e é neste momento onde gaña máis liberdade á hora de crear, comezando a engadir, por exemplo, elementos de aceiro soldado ás súas pinturas. Nunha entrevista de 1972 con Lorraine Sciarra, Nauman comenta que o máster era novo e non parecían saber que facer cos alumnos, así que concedían un estudo a cada un para que o ocuparan²³. Ao preguntarlle Sciarra a que se debía o cambio da pintura á escultura, Nauman afirmaba que en gran parte tiña que ver con esa permisividade e liberdade coa que non contaba na universidade de Wisconsin.

Durante o posgraduado dous profesores inflúen nel: William T. Wiley e Robert Arneson. O traballo artístico de ambos caracterízase pola ironía, o humor, o uso de materiais non propiamente artísticos e os xogos de palabras, trazos que supoñían un achegamento informal á arte, unha maneira de entendela non tan centrada na cuestión do medio ou o estilo. “En concreto, a maneira de ensinar sen barreiras de Wiley impulsou a crítica dos seus estudantes cara a arte formalista²⁴”.

O que sucedeu no proceso de Nauman de engadir formas aos lenzos foi que se detivo o pintar e só quedaron as formas. Deste modo abandona a pintura completa e conscientemente en 1965 e comeza a traballar nas primeiras pezas con fibra de vidro, aceiro soldado, resina de poliéster e outros materiais non artísticos aos que nun comezo lanzaba pintura, iniciando unha exploración das posibilidades que a escultura podía aportarlle. Con pezas como *Untitled*²⁵ (*Eye-Level Piece*, 1966) ou *Dark*²⁶ (1968) en certo modo dialoga con obras de figuras como Richard Serra, Walter de Maria ou Robert Morris, quen xunto con outros artistas a mediados dos 60 buscaban o seguinte

²² O MFA, *Master of Fine Arts*, tivo como primeiros alumnos a varios artistas da xeración de Nauman, como Bas Jan Ader.

²³ Nauman nunha entrevista con Lorraine Sciarra (1972) en Kraynak, Janet (Ed.). (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 156.

²⁴ Benezra, N. (1993): “Bruce Nauman en perspectiva”. Cat. Exp. Benezra, N.; Halbreich, K.; Storr, R.; Schimmel, P. *Bruce Nauman*, p. 25.

²⁵ Anexo fotográfico: Imaxe 11.

²⁶ Anexo fotográfico: Imaxe 12.

camiño que os levaría máis alá do minimalismo permitindo, por exemplo, mostrar a pegada do artista no acabado das obras, elemento tamén presente en Nauman. Pero aínda que algunhas das súas pezas posúan características comúns ás de artistas minimalistas, tamén son moitas as diferenzas; nunha entrevista de 1970 con Willoughby Sharp²⁷ fala acerca de que sempre prefire realizar as obras el mesmo, aínda que nalgunha ocasión recorrera a outros para realizar copias de pezas orixinais que non son sinxelas de trasladar a determinadas exposicións, en cuxos casos deixa unhas instrucións detalladamente específicas. De feito, en 1968 creará *A Cubic Foot of Steel Pressed between My Palms*, peza onde utiliza unha gran placa de aceiro, habitual material do minimal, expresando ironicamente co título a posibilidade de que a fixera a man.

Durante os seus primeiros anos Nauman tamén experimenta co espazo doutras maneiras: co baleiro de *A Cast of the Space Under My Chair*²⁸ (1965), unha das pezas cuxas medidas reproducen o espazo entre e debaixo dos obxectos, neste caso a súa cadeira. Con esta si cabe mencionar a influencia das primeiras pinturas de Willem de Kooning, cuxo estilo indefinido e contradictorio Nauman puido sentir próximo no momento de realizar as súas primeiras esculturas²⁹.

Robert Morris defendía que o obxecto convertérase en menos auto-importante porque o integrar a experiencia do espectador e o facelo consciente en tanto que suxeito que percibe volvérase fundamental. Neste sentido hai unha similitude con Nauman, en quen a experiencia do espectador é esencial. Quizais a diferenza sexa que en ocasións, de maneira consciente, ten a intención de previamente determinar como as persoas se posicionan en relación coa peza non permitindo, digamos, un libre albedrío, senón exercendo un control que podía resultar opresivo ou angustioso en determinados casos, como veremos máis adiante. Isto tamén se relacionará con obras máis performáticas nas que se introducen instrucións, que se realizarían na súa contorna a finais dos 60 e

²⁷ Nauman nunha entrevista con Willoughby Sharp (1970) en Nauman, Bruce (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 133.

²⁸ Anexo fotográfico: Imaxe 13.

²⁹ Halbreich, K. (1993): "Vida social". Cat. Exp. Benezra, N.; Halbreich, K.; Storr, R.; Schimmel, P. *Bruce Nauman*, p. 70.

comezos dos 70. Con *Device to Stand In*³⁰ (1966) experimenta con algo similar; o espectador podía introducir un pé nun burato co que conta a peza, pero non podía facer nada máis salvo, quizais, reflexionar. É en realidade desconcertante para unha persoa, que aguantaría un indeterminado período de tempo formulándose que é o que está a facer aí exactamente.

Pero xa en 1966 Nauman sentía que estas pezas non estaban respondendo ás súas inquietudes, senón que funcionaban máis como unha especie de experimentación escultórica que se desenvolvía de maneira independente ás reflexións artísticas que ocupaban o seu pensamento naquel momento. Por iso rapidamente deixa a escultura de fibra de vidro e resina e comeza coa cera e o neon, cos que sabía que podería ir máis alá.

Este mesmo ano, tras licenciarse en Davis do máster en arte, múdase a San Francisco. Alí habilitará unha tenda de ultramarinos abandonada como novo estudo e vivenda. Neste espazo pasa a maior parte do tempo só e dedica moitas horas a reflexionar acerca de que pode ser a arte. Ao non contar con apenas materiais no seu estudo, vese obrigado a examinarse a si mesmo, ós seus propios límites e ao que alí estaba a facer. Deste modo xurdirán toda unha serie de obras nas que Nauman estará presente máis alá de por ser o creador; xogos co seu apelido, como en *My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon*³¹ (1968) ou medidas do seu corpo e gravacións de vídeo súas realizando distintas actividades, como veremos. En xeral, Nauman non adoitaba compartir conversas acerca do seu traballo, probablemente porque por aquel entón non atopara con quen poder facelo. Daba unhas poucas aulas á semana a algúns estudantes pero consideraba que estes non mostraban unha análise ou reflexión acerca do traballo que realizaban, así que tampouco podía conversar con eles nese sentido.

É a partir deste ano, 1966, cando comezan as súas obras onde os xogos de palabras e o ámbito lingüístico toman o protagonismo. Estes proceden de dúas fontes: a primeira, interesábanlle as ideas de Ludwig Wittgenstein na medida en que se interesaba

³⁰ Anexo fotográfico: Imaxe 14.

³¹ Anexo fotográfico: Imaxe 15.

por observar a linguaxe e as súas maneiras de proceder ao pensar as cousas, a súa conciencia acerca de como pensalas³²; a segunda, o seu círculo social naquel ano.

“Iso era algo que a xente coa que estaba preto disfrutaba facer. Bill Wiley, a persoa máis achegada a min nese momento, disfrutaba dese tipo de xogos de palabras. E tamén creo que sae máis da literatura. Estaba lendo a Wittgenstein (...) por observar a linguaxe e o tipo de xogos de palabras que ocorrían. E creo que estaba lendo a Nabokov nese momento. Utiliza moito todo tipo de xogos de palabras. E probablemente reforzaron o que atopei interesante neles³³”.

En *Flour Arrangements*³⁴ (1966) amontoa unha gran cantidade de fariña no chan do seu estudo, baleirado previamente, e durante un mes a modifica e reorganiza, case a modo de moldeado propio dun proceso escultórico. Fotografa o proceso de cambio utilizando a cámara como instrumento intermediario de documentación destas esculturas efémeras, pero sete das tomadas son o que presenta como obra de arte, dándolles un valor en parte independente do proceso polo que nacen. Deste modo expresa o seu interese por estruturar a súa actividade de artista no seu estudo, levando coa fotografía esta realidade a todo potencial espectador. Constitúe unha reflexión sobre a actividade dun artista no seu estudo e por tanto do papel do mesmo.

Ao interesarse por mostrar que sucede nunha situación descoñecida e que posibilidades pode ofrecer tal proceso, desvela a importancia que lle outorga ao desenrolo da investigación. Valían actividades sinxelas, como tamén veremos nos seus vídeos; a clave era verse nun escenario sen precedentes e probarse a si mesmo repetindo certas funcións para descubrir as súas posibilidades como artista e os significados que podía desvelar a arte.

Por tanto, Nauman é un artista que meditou moito acerca de que posibilidades pode aportar a arte. Non coñecía en profundidade a Duchamp pero sabía que dalgunha maneira estaba reflexionando acerca do mesmo tipo de preguntas, que ademais tamén

³² Nauman nunha entrevista con Willoughby Sharp (1970) en Kraynak, Janet (Ed.). (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 127.

³³ Nauman nunha entrevista con Lorraine Sciarra (1972) en Kraynak, Janet (Ed.). (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 159.

³⁴ Anexo fotográfico: Imaxe 16.

estaban cuestionándose numerosos artistas norteamericanos no mesmo momento. O pensamento de Nauman é completamente crítico coa idea de que cada artista deba atopar o seu estilo ou ámbito artístico ideal; a el non lle bastaba con ser só pintor, ou só escultor. Esta visión de querer transcender a un tipo de artista quizais máis tradicional, apegado a un tipo de arte máis concreta, débese non só á importancia da idea, senón tamén a unha necesidade de continuo investigar con todo tipo de medios. Para el, o artista garda un compromiso intelectual e a arte unha función social, onde enunciados éticos e morais son fundamentais e deben transmitirse ao público; debe facérselle reflexionar, cuestionar e dúbida. Nauman usa a linguaxe como unha das distintas posibilidades para enriquecer e complicar a súa obra. Por tanto, existe unha evidente relación coa arte conceptual en tanto que importancia da linguaxe e en tanto que idea e proceso son clave, de modo que experimenta con distintos materiais e medios ata dar coa forma adecuada para transmitir ese algo. Pero é importante destacar que non lle vale calquera; insistirá e repetirá todas as veces que sexan necesarias ata conseguir o que considere ideal para cada proxecto. Este esforzo no traballo será unha constante ó longo da súa carreira.

“O que tendo a facer é ver algo, logo refacelo e refacelo e refacelo e probar todas as formas posibles de refacelo (...). Aínda así, como proceder é sempre o misterio. Recordo que nun momento pensei que algún día descubriría como fas isto, como fas arte, como *Cal é o procedemento amigos?* e entón xa non sería tan complexo. Máis tarde, dinme conta de que nunca ía ser así, sempre ía ser unha loita. Dinme conta de que nunca tería un proceso específico; tería que reinventalo, unha e outra vez. Iso foi realmente deprimente (...). O meu traballo xorde da frustración pola condición humana. E sobre como a xente négase a entender a outras persoas. E sobre como as persoas poden ser crueis entre si. Que non é que crea que poida cambiar isto, pero é unha parte tan frustrante da historia humana³⁵”.

En 1966 ten lugar a exposición *Eccentric Abstraction* na Fischbach Gallery de Nova York, comisariada por Lucy Lippard, conformando un dos achegamentos máis importantes ás obras dalgúns artistas denominados *antiform* ou posminimalistas, como os denominaría Robert Pincus-Witten un par de anos despois. Como anteriormente sinalamos, nesta exposición Nauman compartiu espazo con autoras como Louise

³⁵ Nauman nunha entrevista con Joan Simon (1987) en Nauman, Bruce (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 319.

Bourgeois ou Eva Hesse. Efectivamente o carácter corpóreo, fragmentario e orgánico presente nas obras posminimal tamén entra na descrición dalgunhas das súas pezas que fan referencia ao corpo, como en *Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists*³⁶ (1966); unha serie de medidas de partes do corpo do artista son representadas con materiais flexibles separados por capas de graxa, cuxos buratos serían o tamaño da súa cintura ou o seu pulso. Sen o extenso título serían obras practicamente incomprendibles. Algo similar ocorre en *From Hand to Mouth*³⁷ (1967), “Unha declaración introspectiva e desprendida dunha sensibilidade que se burla de si mesma³⁸”, onde ademais manipula as verdades, recordando que debemos ter coidado á hora de dar por sentado certas cousas, como as que nos cremos cando son ditas por un artista. Neste caso, esta peza sempre foi entendida dando por feito que a man e a boca que marcan os extremos eran do propio Nauman, cando en realidade pertencían á súa parella daquel entón.

Esas primeiras reflexións no estudo en relación ao seu corpo tomaron a forma de xogos de palabras, xurdindo así obras a modo de extensións do que estaba investigando acerca da creación de obxectos relacionados con xogos lingüísticos. En *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*³⁹ (1966) o título é independente ao proceso real porque non hai cera na peza e as marcas son do propio Nauman.

Algunhas destas obras son expostas na galería Leo Castelli en febreiro de 1968, quen lle facilita espazos e materiais como o vídeo, que logo trataremos. A man de Nauman tamén é un trazo clave na súa obra⁴⁰ non só por deixar a súa pegada; tamén representándoa, como en *Projection of the Surface of My Hand* (1967) ou converténdoa en elemento fundamental, como ao estirar a pel para conseguir imaxes distorsionadas en *First Hologram Series: Making Faces*⁴¹ (1968) ou ao usala e gravala pintando os seus

³⁶ Anexo fotográfico: Imaxe 17.

³⁷ Anexo fotográfico: Imaxe 18.

³⁸ Nauman nunha entrevista con Joan Simon (1987) en Nauman, Bruce (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 324.

³⁹ Anexo fotográfico: Imaxe 19.

⁴⁰ Keller, J. (1993): “The Artist's Hand”. Cat. Exp. Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T. *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, p. 265.

⁴¹ Anexo fotográfico: Imaxe 20.

testículos de negro en *Black Balls*⁴² (1969). Incluso en debuxos de 1966 como *Spilling Coffee Because the Cup Was To Hot*⁴³, onde ironicamente desvela que a man do artista tamén pode ser torpe.

Deste modo, en 1966 e 1967 realiza numerosas obras onde se reflicten todas estas preocupacións; numerosas referencias ao corpo, títulos que cuestionan a confianza na verdade do artista por parte do público, ou reflexións acerca do papel de ambos (e por tanto da arte) como nos neons *The True Artist is an Amazing Luminous Fountain* (1966) ou *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*⁴⁴ (1967). Non sei canta ironía podería estar presente intencionadamente nestas pezas pero non creo que deixe de haber unha reflexión acerca das grandes preguntas que tanto tempo de Nauman chegan a ocupar no seu estudo, onde parece entender a arte máis como actividade e menos como proceso. Como dixemos, tiña claro que a arte debía responder a unha responsabilidade moral e a unha reinvenção e cuestionamento da súa figura que nunca ía ter final. En base a este pensamento podemos comprender este tipo de obras de neons nas que reitera o concepto de verdade e continuidade coa forma espiral. Deste modo, utiliza a fonte como metáfora do artista, ironizando ao mesmo tempo con esa visión romántica de golpes creativos que brotan espontaneamente, e introduce isto en numerosas obras, como por exemplo a modo de autorretrato en *Self Portrait as a Fountain*⁴⁵ (1967), posiblemente cun guiño a Duchamp presente.

A súa obra temperá tamén abarca o ámbito do cinema e a interpretación. Xa en 1964 Nauman colaborara nalgúns proxectos fílmicos con Robert Nelson ou William Alan onde o uso da cámara reducíase especificamente a instrumento de gravación. A súa primeira peza de vídeo é *Fishing for Asian Carp* (1966), na que grava a Alan intentando atrapar a un pez. Nesta obra está presente unha parodia das nocións temporais e de duración habituais nos filmes e curtametraxes; non podían saber canto tardarían en conseguir pescar. Sábese que lles levou unhas tres horas, transformadas en tres minutos no proceso de montaxe. A peza conta cunha narrativa lineal que Nauman

⁴² Anexo fotográfico: Imaxe 21.

⁴³ Anexo fotográfico: Imaxe 22.

⁴⁴ Anexo fotográfico: Imaxe 23.

⁴⁵ Anexo fotográfico: Imaxe 24.

non repetiría en futuras creacións de vídeo. É a excepción do que será un habitual nas obras do artista: non hai fin (tampouco comezo, en certo modo). Neste sentido admite a influencia das películas de Andy Warhol⁴⁶, coas que comparte características de duración, repetición, resistencia, tensión e outros fenómenos sensibles de comportamento.

Pero Nauman considera que cando realmente comeza a traballar co vídeo é no seu período en Nova York, en 1968, cando pide a Leo Castelli inverter nun equipo de gravación. Así ten durante un ano o mesmo material que logo usarían artistas como Keith Sonnier, Richard Serra, etc. Esas primeiras películas en San Francisco só duraban dez minutos porque era o tempo que permitía o tamaño do rolo do material co que contaba. Nauman quería realizar pezas audiovisuais continuas, non quería principio ni fin como tal, e cando só contaba con dez minutos, creaba bucles para producir esa continuidade. Ao poder gravar ata unha hora de duración cando Castelli merca o equipo, descobre que pode obter o efecto desexado sen necesariamente ter que recorrer ao bucle⁴⁷. Deste modo, crea pezas nas que explora os límites das situacións cotiás co seu corpo, executando movementos simples de maneira estrita. Aparentemente a fin era a de ensaiar as posibles variacións que o seu corpo asumía en determinados espazos delimitados, case a modo de catálogo de posturas e movementos. En 1968 sae *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*⁴⁸, unha das pezas de vídeo nas que se filma a si mesmo no estudo camiñando de distintos modos nun ángulo de 90 graos. Neste caso o título desvélanos unha pequena homenaxe a Samuel Beckett na que, colocando a cámara de modo que pareza que Nauman está camiñando sobre a parede, o artista intenta lograr o equilibrio ao realizar determinados pasos complexos de manter. Este procedemento alude á lóxica dunha das personaxes dunha obra de Beckett, *Watt* (1945), que percorría todos os puntos e direccións posibles dun espazo. En *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*⁴⁹ (1967), Nauman fai precisamente iso.

⁴⁶ Kaiser, P. (ed.). (2002): *Bruce Nauman, mapping the studio: Werke der Emanuel-Hoffmann-Stiftung, der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und eine neue Videoinstallation*, p. 6.

⁴⁷ Nauman nunha entrevista con Jan Butterfield (1975) en Nauman, Bruce (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 173.

⁴⁸ Anexo fotográfico: Imaxe 25.

⁴⁹ Anexo fotográfico: Imaxe 26.

Neste caso tamén nos propón unha revisión da linguaxe de vídeo como alternativa á linguaxe televisiva, unha obra que configura a narrativa cinematográfica. Isto vese intensificado polo espello situado para observar outras perspectivas. O vídeo carece de sintaxe; Nauman vai cara diante e cara atrás, e se a obra fora reproducida do revés sería idéntica.

En *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio*⁵⁰ (1967-68) realiza unha actividade para a que non posúe formación profesional, tocar o violín, proporcionando un resultado torpe. “Se realmente cres no que estás facendo e o fas o mellor que podes, entón haberá unha certa cantidade de tensión, se honestamente estás cansándote ou se honestamente estás tratando de manter o equilibrio sobre un pé durante moito tempo⁵¹”. De novo insiste nos conceptos de honestidade e verdade.

En xeral, o que quería con este tipo de vídeos, era explorar as tensións que xorden tanto no espectador como en Nauman ao non poder manter o equilibrio en certos movementos ou ao vivir un proceso de agotamento tras unha extensa repetición de exercicios. Isto desvela un interese por crear experiencias en situacións descoñecidas e seguir as resistencias para descubrir o porqué das mesmas; experimentar o inédito, atopar maneiras de representar pezas que causen efecto de golpe e esperten novas preguntas e reflexións no espectador.

Por outro lado, Frederick Pearls, Paul Goodman e Ralph Hefferline coescriben o libro co que Nauman coñece a terapia da Gestalt. Esta axúdalle a saber como proceder en tanto que ser máis consciente do corpo e reflexionar sobre o mesmo. As ideas que esta garda en común con Nauman xa existían nel; descubrir que se trataban cuestións similares foi un avance, pero non un inicio nin un punto dende o que partir.

“Resultou que camiñaba moito polo estudo, así que esa foi unha actividade que fixen (...), filmei iso, só ese ritmo. Entón, estaba facendo cousas realmente simples coma esa. Estar interesado no son do ritmo e só na actividade de camiñar polo estudo. Logo, ese libro fíxome máis consciente de que podes facer estes exercicios físicos ou calquera tipo de

⁵⁰ Anexo fotográfico: Imaxe 27.

⁵¹ Nauman nunha entrevista con Jan Butterfield (1975) en Nauman, Bruce (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 173.

actividade simple, e logo coñecín a Meredith Monk, que era bailarina en San Francisco (...). Foi realmente bo falar con alguén ao respecto⁵²”.

É necesario ter en conta que durante eses anos tamén coñece ás coreógrafas Yvonne Rainer e Simone Forti, ó bailarín Merce Cunningham e ós compositores Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley e La Monte Young, quen causan gran influencia nel. Algúns destes últimos estaban investigando ideas da música clásica india, a percusión africana, o jazz modal ou o serialismo para crear o que logo denominarían música minimalista⁵³. Nauman non era músico nin bailarín pero moitas das ideas destes artistas en relación co corpo e o tempo concordaban coas súas reflexións artísticas, e coñecelos foi fundamental para reafirmarse e ir máis alá no tipo de ideas e obras que gardaba en común co mundo da música e a nova danza. Unha das cousas que máis interesaban a Nauman da música minimalista era a longa duración dalgúns pezas que podían interpretarse en calquera momento; eran continuas e non dispoñían de comezo nin fin. Efectivamente isto vémosto en pezas de Nauman como *Lip Sync* (1969), onde un intento conscientemente falido de sincronizar son e imaxe pon en tensión ao espectador durante 61 minutos.

3. GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM, 1968.

En 1968 Nauman realiza unha instalación a partir de catro paredes efémeras: unha habitación case baleira. Case, porque si a ocupaban tres elementos: o son dunha voz que se escoita ao acceder ao espazo, unha lámpada, e a persoa ou persoas que decidan entrar. Unha vez o espectador accede á sala, debe cumprir varias funcións básicas, xa non se trata só de observar e camiñar polo espazo, senón tamén de escoitar. Unha voz cuxo corpo non está presente repite de maneira entendible, imperativa e constante as palabras “Get Out of My Mind, Get Out of This Room” en distintos tons e ritmos. Quizais a lámpada estea presente coa finalidade de semellar ser a emisora do son,

⁵² Nauman nunha entrevista con Lorraine Sciarra (1972) en Nauman, Bruce (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 166.

⁵³ Ligon, G. (2018): “Neon Sign, None Sing”. Cat. Exp. Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T. *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, p. 165.

pero a realidade é que a voz pertence a Nauman, quen unha vez máis utiliza a linguaxe como ferramenta poderosa. Segundo Janet Kraynak, esta obra podería describirse como “unha escultura experiencial, que fomenta o compromiso minimalista coas operacións da percepción sensorial⁵⁴”.

Neste mesmo ano Nauman envolve unha cinta de son coa gravación dun grito nunha bolsa de plástico e a introduce no interior dun bloque de formigón completamente pechado. Esta peza de carácter performático, *Concrete Tape Recorder Piece*, aparecía en exposición co enchufe dun cable que saía do bloque cumprindo a función de activación da cinta, mais dende o exterior nunca chegou a escoitarse nada; “un acto de fe sempre inaudible⁵⁵”. Nestas pezas entra o factor da desaparición, común a moitas obras da produción artística de Nauman; utilizar o desaparecer ou o ocultar de modo parcial ou total, como no caso de *Get Out of My Mind*, ao non ter a voz unha presenza física. Así, o que se nos ofrece é un son que podemos comprender pero que non nos da pistas acerca de quen o está producindo ou do porqué. Unicamente podemos deducir que haberá algún altofalante oculto entre as paredes ou o teito que reproduce a cinta sonora, cuxa duración total é de seis minutos.

A habitación non deixa de ser un espazo máis de exposición no que o espectador sabe que pode entrar. Pero ao facelo, paradoxicamente o que se lle indica é que debe saír. Coa forma imperativa Nauman está dando instrucións ao visitante, utilizando o son como ferramenta para dar forma á experiencia espacial da audiencia. Como observa Michael Auping, “o ritmo e a diferente énfase das vocalizacións de Nauman son emotivos, poéticos, inexpresivos, dramáticos e incluso musicais ás veces⁵⁶”. O ton non consegue que nos sintamos convidados, senón intrusos; debe saír o espectador da habitación? O conflito de información será habitual na súa produción artística.

Esta é a primeira obra exposta na que Nauman só ofrece son e na que usa a súa propia voz para comunicarse de maneira directa co espectador. Forma parte dunha serie

⁵⁴ Nauman, B. (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: writings and interviews*, p. 1.

⁵⁵ Lord, C. (2018): “The Space under the Chair”. Cat. Exp. Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T. *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, p. 206.

⁵⁶ M. Lewallen, C. (2007): *A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s*, p. 101.

de cintas sonoras colectivamente denominadas *Studio Aids II*. Estas conforman o seu primeiro traballo de escoita, que consistiu en gravar os ruídos asociados coa interpretación de varias accións no seu estudo correspondentes tamén cos vídeos anteriormente mencionados. Deste modo gravou o seu son saltando, camiñando, rodando e tocando o violín. *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* pertence a esta recompilación pero é evidente que conforma algo diferente ao resto de audicións, por iso é unha peza que adoita ser exposta de maneira individual. É o inicio do que será unha longa preocupación polo son por parte do artista, que en certo modo chegará ó seu auxe na peza *Raw Materials* (2004), que trataremos máis adiante.

En 1967 Nauman coñece o libro sobre a Terapia da Gestalt escrito por Frederick Perls, Paul Goodman e Ralph Hefferline. Como sinalamos anteriormente, este só lle axuda a saber como proceder en canto a ser máis consciente do corpo e reflexionar sobre o mesmo. Pero isto non significa que parta das súas ideas, senón que atopa nelas paralelos coas súas propias recentes reflexións, e decide aplicar determinadas cuestións á súa investigación da conduta humana enfrontada a situacións desagradables ou angustiosas⁵⁷.

Que busca Nauman con esta obra? “A chegada do visitante é necesaria para dar sentido á peza; como texto composto enteiramente por unha instrución, necesita que o espectador actúe como destinatario e receptor da orde⁵⁸”. Como espectadores, a insistencia e ton utilizados case poden chegar a facernos pensar que esa voz non é unha gravación realizada a priori, senón un *algo* que é consciente da túa presenza na habitación, e que non lle agrada. O máis importante reside na resposta do visitante que ocupa o seu territorio, por tanto a obra é a habitación, é a voz, pero, sobre todo, é o que a experiencia poida causar no espectador.

⁵⁷ Benezra, N. (1993): “Bruce Nauman en perspectiva”. Cat. Exp. Benezra, N.; Halbreich, K.; Storr, R.; Schimmel, P. *Bruce Nauman*, p. 32.

⁵⁸ Dexter, E.(2004): *Bruce Nauman: Raw Materials*, p. 20.

Ó mesmo tempo, Nauman afirma que esta peza foi, en parte, “unha resposta á intensa presión para producir traballo que estaba experimentando nese momento⁵⁹”. Neste sentido o ton da voz pode adquirir un carácter canso, case desesperado.

Aínda que Nauman pareza camiñar sempre pola súa propia senda, o certo é que *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* forma parte dunha tendencia moito maior que, como comentamos no inicio do traballo, estaba a proliferar durante finais dos 60 e comezos dos 70. Nesta, pequenos enunciados daban pé a crear pezas artísticas. Artistas como Ian Wilson⁶⁰, Ader⁶¹ ou Baldessari⁶² utilizaron nalgunha das súas obras oracións ou frases curtas para conformar algo moito maior, ás veces mesmo servíndose do título para expresar o fundamental da idea. En ocasións era tan reducida a información que inevitablemente o público debía facer o esforzo de imaxinar e reflexionar acerca das causas e a explicación das obras. A linguaxe fora descuberta como medio artístico e as posibilidades mostrábanse enormes.

4. LIVE-TAPED VIDEO CORRIDOR, 1970.

Unha das estruturas máis significativas e coñecidas de Bruce Nauman é a das construcións de corredores. *Live-Taped Video Corridor* (1970) conforma un dos niveis da vida dunha idea.

“Dende a súa primeira exposición provocativa en Nova York na galería Castelli en 1968, o traballo de Nauman volveuse cada vez máis complexo. Xa non podemos refuxiarnos en analoxías histórico-artísticas coa estética duchampiana ou referencias a afinidades visuais coa obra de Johns, Oldenburg ou a arte *procesual*. Os corredores acústicos e de actuación toscamente construídos de Nauman, as súas escurridizas pezas de cámara/monitor (...), as

⁵⁹ M. Lewallen, C. (2007): *A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s*, p. 101.

⁶⁰ Ian Wilson é o autor da peza *There was a Discussion* (1970), un folio cun texto mecanografado que unicamente contiña a oración do título.

⁶¹ Anexo fotográfico: Imaxe 28.

⁶² Anexo fotográfico: Imaxe 29.

obras de *danza* (...). Atoparse cunha destas creacións é experimentar fenómenos básicos que foron illados, invertidos, sacados de contexto ou destruídos progresivamente⁶³”.

Debemos remontarnos a 1966, ano no que Nauman pasa moitas horas só no seu estudo, que dedica a reflexionar sobre como accións cotiás poden funcionar como pezas artísticas. Leva unha serie de indicacións ós museos para que o público participe, mais practicamente ninguén parece animarse. Así, decide realizalas el mesmo no estudo gravando os exercicios; aínda que unha vez rematadas as actividades sentía que perdía forza a idea de ensinar as filmacións, no momento de realizalas si cría relevante abrir a posibilidade de mostrarllo a máis xente. Pero Nauman segue co desexo de que a xente participe.

1968 é o ano no que nacen os corredores. O primeiro xorde dun soporte de madeira temporal, simple, realizado para levar a cabo o vídeo *Walk with Contrapposto*⁶⁴ (1968), no espazo do seu estudo. Constrúe dúas paredes verticais de dous metros, vinte e catro centímetros de alto e seis metros de longo, e colócaas cunha separación de medio metro. Deste modo, crea un corredor estreito, inevitablemente claustrofóbico, e grávase a si mesmo camiñando adiante e atrás. A configuración da peza conta, en certo modo, cunha perspectiva lineal: paredes paralelas que parecen converxer nunha luz ó final do camiño. O vídeo foi gravado dende o alto, como se dunha cámara de vixilancia se tratara; isto indica unha clara diferenza respecto das súas gravacións anteriores, aínda que o espazo seguira sendo o do estudo. Ademais, mentres é gravado Nauman camiña coas mans entrelazadas tras a cabeza, case coma se el fora un preso e o espazo unha cela pola que non pode máis que camiñar. O concepto de vixilancia será fundamental ó longo da súa traxectoria artística, introducíndoo en numerosas instalacións nas que gravará e mostrará o movemento xa non seu, senón dos distintos visitantes que decidan participar no tipo de instalacións que veremos máis adiante.

O sentimento de espazo reducido ó ver o vídeo *Walk with Contrapposto* aumenta no momento en que Nauman comeza a realizar cambios de peso balanceando as

⁶³ Nauman, B. (1970): *Phenaumanology* en Artforum, vol. 9, p. 44. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/197010/phenaumanology-36374> (Consultado o 20/5/2022).

⁶⁴Anexo fotográfico: Imaxe 30.

cadeiras de maneira esaxerada, realzando as curvas no seu corpo tanto como lle permite o espazo. É evidente o guiño ao Renacemento e ao seu contraposto (este é un certo incline que aporta vida ás esculturas compensando a quietude das mesmas). Deste modo, e cunha certa comicidade, Nauman convértese en escultura e consegue uns resultados máis vivos do suxerido pola tradición renacentista. Así, recompila toda unha serie de características que conseguen chamar a nosa atención. Aínda que os sesenta minutos que dura a obra poidan resultar inevitablemente longos, tamén causan un interese, unha atracción que redirixe a nosa mirada cara el.

Con todo, en 1969 xorde o primeiro corredor exposto⁶⁵ como obra independente no Museo Whitney de Arte Americana de Nova York. O que nacera como accesorio para unha obra en formato de vídeo, transcende a un novo concepto de arte realizada para interactuar cos visitantes da exposición anteriormente mencionada *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, comisariada por James Monte e Marcia Tucker. Esta é significativa entre moitas razóns porque é das primeiras, para moitos dos artistas do ambiente posminimal, que ten lugar nun museo. Unha das ideas esenciais desta exposición foi a de executar as obras no propio lugar, pensando nelas en relación ao espazo expositivo. Así, artistas como Serra ou Nauman realizaron as obras in situ.

Deste modo, Nauman instala un corredor temporal de madeira a modo de obxecto que non funciona como escultura; a súa finalidade non é a de ser observado, senón a de ser ocupado. O estreito espazo nace para ser percorrido por quen decida facelo e é activado cando isto sucede. *Walk with Contrapposto* convertérase no xerme da transición a unha das formas de instalación artística máis importantes de Bruce Nauman.

É en 1970 cando Nauman crea e expón *Live-Taped Video Corridor* na Nicholas Wilder Gallery, en Los Ángeles. A obra contaba con seis corredores⁶⁶ de distinta anchura realizados con taboleiros pintados e cámaras e monitores de vídeo en branco e negro, sen son. Algunhas das aberturas entre os paneis contaban con moi poucos centímetros de ancho, e outras o mínimo para poder acceder, de modo que podías

⁶⁵ Anexo fotográfico: Imaxe 31.

⁶⁶ Anexo fotográfico: Imaxe 32.

percorrer concretamente tres dos seis pasadizos. Ao entrar no primeiro espazo⁶⁷ dispoñible, o espectador intérnase nun estreito que lle producirá un sentimento de angustia e agonía que irá en aumento a medida que vaia afastándose da entrada. Suspendida á altura do primeiro cuarto do espazo, unha cámara grava en directo enfocando as tres cuartas partes restantes do percorrido, máis achegadas ó final, de modo que unha vez o espectador alcanza o segundo cuarto, é captado. Ó final do camiño, dous monitores reflicten a mesma imaxe do corredor baleiro ata que o espectador cruza o albor no cal é capturado pola cámara. É nese momento no que o monitor superior muda a imaxe baleira pola do visitante en tempo real, que aparece de costas. O inferior seguirá mostrando unicamente o vídeo en diferido do corredor baleiro. A medida que nos achegamos ós monitores afastámonos da cámara; a nosa imaxe na pantalla é cada vez máis pequena, cada vez máis profundo o noso corpo no espazo. Esta descrición é a que se corresponde co primeiro dos tres corredores accesibles de *Live-Taped Video Corridor* (1970). A sensación de incertidume, agobio e claustrofobia é moito maior á do corredor de 1969.

“Cando eras consciente de que aparecías na pantalla, estar no corredor era como tirarte por un precipicio ou caer por un burato. (...) Realmente foi unha experiencia moi forte. Sabías o que sucedía porque podías ver todo o equipo e o que estaba acontecendo, pero tiñas a mesma experiencia cada vez que entrabas. Non había forma de evitar tela⁶⁸”.

Cando o crítico de arte William Wilson entra no primeiro corredor accesible, síntese asombrado pola sensación: “A noca estremécese lixeiramente coma se alguén estivera observando⁶⁹”. Xorde un paradoxo, a contradición da suposta privacidade dun espazo case pechado que, sen embargo, produce un sentimento de vixilancia inmediata. Ao ofrecer Nauman un espazo parcialmente illado, convida aos espectadores a afastarse da súa contorna. Pero ao descubrir a nosa propia imaxe no monitor, a sensación de

⁶⁷ Anexo fotográfico: Imaxe 33.

⁶⁸ Nauman nunha entrevista con Willoughby Sharp (1971) en Nauman, Bruce (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, pp. 151, 152.

⁶⁹ Schaefer, M. (2018): “Dilemmas of Visibility”. Cat. Exp. Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T. *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, p. 175.

privacidade tambaléase; percorres o espazo coa sospeita de que alguén está seguíndote coa mirada⁷⁰.

Outro dos tres corredores ao que se podía acceder en *Live-Taped Video Corridor* era o quinto espazo, de maior anchura ca o resto. Este tamén contiña dous monitores no seu final: por unha banda, un reproducía en directo o captado por unha cámara dende o primeiro corredor, inaccesible por contar con tan só vinte centímetros de ancho. Por outra banda, o segundo monitor estaría conectado a unha cámara situada no cuarto corredor, que é o terceiro que tamén se pode percorrer. A experiencia de observarse a si mesmo pasa a ser a experiencia de poder observar a quen penetrara o cuarto espazo, como nunha especie de *voyerismo* duchampiano no cal podes mirar sen ser mirado. *Live-Taped Video Corridor* é un continuo xogo de dinámicas observador - observado.

Os corredores e habitacións de Nauman relaciónanse con como comprendemos, controlamos ou ocupamos o espazo. Moitas das súas obras mostran o interese pola tensión entre a experiencia privada e o espazo público, entre unha esfera que permite a liberdade do individuo e a autodeterminación e un ámbito social compartido con outros, cuxa presenza afecta á nosa maneira de comportarnos. Nauman “remarcou a ansiedade que rodea o proceso de producir traballo na relativa soidade do estudo e logo presentalo en público⁷¹”.

“Ao entrar na obra créase momentaneamente a sensación de retiro da zona da galería compartida por outros espectadores, pero pronto un síntese máis vulnerable que nunca ao expoñerse á súa vista. Esta disposición desestabiliza eficazmente a posición do espectador (...). O propio Nauman expresouno moi ben cando explicou que buscaba unha arte que nos puxera ao límite, que obrigara a ser máis consciente dun mesmo e da situación. A miúdo sen que saibas a que te enfrontas e/ou experimentas. Todo o que sabes é que están empurrándote a un lugar ao que non estás acostumado e que iso conleva unha ansiedade⁷²”.

En torno a 1970, Nauman comeza a dedicarse case exclusivamente á observación e reflexión da conduta. Tamén con esta obra debemos mencionar á psicoloxía da Gestalt,

⁷⁰ Schaefer, M. (2018): “Dilemmas of Visibility”. Cat. Exp. Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T. *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, p. 175.

⁷¹ Schaefer, M. (2018): *op. cit.*, p. 177.

⁷² Potts, A. (2000): *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, p. 371.

coa que conecta no interese pola conduta humana enfrontada a situacións novas, desconcertantes, en ocasións desagradables e incómodas. Interésalle estudar os mecanismos de defensa das persoas ante este tipo de experiencias e, para que estas se dean, opta por crear pezas nas que confunde ao espectador, en ocasións sobrecargando os seus sentidos. Ao centrarse na experiencia e na nosa resposta a ela, o obxecto perde importancia; o foco está posto en nós. “O corpo do espectador pasou a formar parte da ecuación formal, e o encadre da obra de arte considérase que abarca non só aos obxectos contemplados, senón tamén todo o ámbito da visión, incluído o espectador⁷³”.

Tras a exposición *Anti-Illusion* (1969) Nauman deixa de aparecer nas súas obras, tanto nas actuacións en galerías como nos vídeos rexistrando actividades. Tamén Acconci desaparece como protagonista das súas pezas en 1974. Ou Graham, quen ten, ademais, unha peza similar a *Live-Taped Video Corridor*; en *Two Viewing Rooms* (1975) a obra son dúas habitacións (A e B). Na sala A, escura e sombría, unha cámara colocada contra e en fronte dunha das paredes que, a ollos das persoas desta primeira habitación, é un espello. O obxectivo desta cámara enfoca á sala B, de modo que alguén da A pode achegarse e ver o que está ocorrendo na B. Mentres tanto a sala B, iluminada, dispón de dúas paredes cubertas de espello unha fronte á outra. Nunha destas hai un monitor que reflicte a imaxe do espectador, e que ademais é reflectida sobre a parede-espello oposta. Deste modo, a audiencia ve a súa imaxe invertida e a distinta escala. Este sistema da pé a moitos xogos visuais nos que o espectador observa a outros (na sala A) ou se observa a si mesmo de distintos modos (sala B)⁷⁴.

Así, os creadores retíranse da escena entendendo as súas instalacións como espazos capaces de aportar experiencias ós espectadores. O público ou determinadas persoas elixidas deben substituír ó artista. No caso de Nauman, isto desvela unha especie de conclusión á que parece chegar: tras estudarse a si mesmo e ás posibilidades que podía ofrecer o seu corpo, toma distancia para concentrar a atención no público; nós somos o novo obxecto de estudo. Ademais de poder ocupar os espazos das súas obras, tamén nos brinda a posibilidade de contemplarnos, de observarnos a nós mesmos dun

⁷³ Potts, A. (2000): *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, p. 194.

⁷⁴ Centro Galego de Arte Contemporánea (ed.). (1997): *Dan Graham*, p. 109.

modo que non viviríamos en ningunha outra situación, converténdose a obra na oportunidade de coñecer unha nova maneira de situarnos no espazo e, quizais, de comprendernos.

“Ao non actuar como actor nin operador de cámara, Nauman estableceu unha posición de director que cambiou radicalmente o seu papel no experimento de, por así dicilo, paciente a terapeuta⁷⁵”. No libro que Nauman le sobre a Gestalt, os autores definen ao terapeuta non en termos de profesión senón de función; o terapeuta sería “un ingrediente que precipita a reacción que doutro modo non podería ocorrer (...). O que fai é iniciar o proceso⁷⁶”. Trátase de falar non tanto do contido como do método de ensinar como aprender sobre un mesmo.

Citando a Neal Benezra, Suzanne Hudson sinala que “se o traballo de Nauman foi axudado en certa medida polas lecturas da psicoloxía da Gestalt, os seus procesos eran moito máis intuitivos e, a miúdo, atopaba paralelos tanto na literatura como na ciencia⁷⁷”. Por exemplo, obras como *Celos* (1957) de Robbe-Grillet, na que un marido exerce unha extrema vixilancia sobre a súa parella ou *No Labirinto* (1962), do mesmo autor, na que se trata a historia dun soldado perdido entre rúas e interiores de luz desorientadora. En 1970 le *Masa e Poder* (1960), de Elias Canetti, un libro que aborda a temática da relación entre os diversos tipos de “masa” e as estratexias de control e poder mediante as que gobernantes e líderes políticos dirixen a determinadas masas. Deste modo, reflexiona sobre o impacto que o contexto exerce na conduta⁷⁸.

Marcia Tucker sinala que as nosas respostas ás situacións que plantexa non son puramente físicas⁷⁹. Cada proceso de cada persoa estará influenciado por todas as demais experiencias que esta tivo na súa vida, e que involuntariamente trae a colación

⁷⁵ Hudson, S. (2018): “Resistances”. Cat. Exp. Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T. *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, p. 141.

⁷⁶ Hudson, S. (2018): *op. cit.*, p. 137.

⁷⁷ Hudson, S. (2018): *op. cit.*, p. 141.

⁷⁸ Benezra, N. (1993): “Bruce Nauman en perspectiva”. Cat. Exp. Benezra, N.; Halbreich, K.; Storr, R.; Schimmel, P. *Bruce Nauman*, p. 32.

⁷⁹ Nauman, B. (1970): *Phenaumanology* en *Artforum*, vol. 9, p. 44. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/197010/phenaumanology-36374> (Consultado o 20/5/2022).

en cada nova situación. Por tanto, a obra crea múltiples respostas, mínimo unha por cada visitante, e sempre diferente ás do resto.

As preocupacións do artista desvelan que entende a súa creación como unha máis estreitamente relacionada coa natureza do ser humano que coa natureza da arte, ao dar tanta relevancia ás respostas psicolóxicas e fisiolóxicas. Esta actitude queda demostrada ó comprender a súa evolución dende a fabricación de obxectos e rexistro de actividades ata a súa preocupación actual por manipular os fenómenos⁸⁰.

Existe, ademais, unha imposibilidade á hora de describir o resultado da obra. É sinxelo relatar o que vemos: alguén camiñando dentro dun corredor. Pero algo completamente distinto é o que pode estar ocorrendo nesa persoa; é imposible describir a súa experiencia. De calquera maneira, tamén é importante sinalar que as obras nas que Nauman interactúa co espectador, como estas instalacións de corredor, non están deseñadas para que a audiencia teña total liberdade ou control sobre a súa experiencia na situación. A obra abarca o corpo da persoa dentro dunha estrutura enteiramente pensada polo artista. A experiencia do espectador e o que lle poida causar vivir este tipo de situacións será diferente en cada persoa, pero sempre nacerá a raíz dos “pasos” ou o “protocolo” que Nauman idee. “Porque non me gusta a idea de libre manipulación. Como poñer un montón de cousas e deixar que a xente faga o que queira con elas. Realmente tiña en mente algúns tipos de experiencias máis específicas e, sen ter que escribir unha lista do que deberían facer, quería que as experiencias de xogo non estiveran dispoñibles⁸¹”.

Nauman seguirá experimentando con distintas tipoloxías espaciais engadindo luces e cores potentes, como en *Green-Light Corredor*⁸² (1970), onde só podes acceder camiñando de lado mentres unha intensa luz verde crea unha especie de maxenta na túa

⁸⁰ Nauman, B. (1970): “Phenaumanology” en *Artforum*, vol. 9, p. 44. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/197010/phenaumanology-36374> (Consultado o 20/5/2022).

⁸¹ Nauman nunha entrevista con Lorraine Sciarra (1972) en Nauman, Bruce (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 167.

⁸² Anexo fotográfico: Imaxe 34.

retina⁸³, ou mesturando un espazo triangular cunha iluminación amarela en *Yellow Room Triangular*⁸⁴ (1973), causando unha sensación incómoda e desorientadora.

5. GOING AROUND THE CORNER PIECE, 1970.

*Going Around the Corner Piece*⁸⁵ (1970) é unha obra coa que Nauman revoluciona os códigos de observación do espectador no espazo expositivo. A peza consiste nunha especie de habitación cadrada, sen ningunha entrada, formada por catro paredes brancas de madeira contrachapada. Esta produce un desconcerto no momento no que o espectador é consciente de que non pode acceder ó seu interior. Un pouco por debaixo do punto máis alto de cada unha das paredes, catro cámaras compren o papel de espías. Ó final de cada parede atopamos no chan un monitor, de modo que temos tamén catro en total. En todos eles aparece a nosa imaxe en branco e negro captada polas cámaras: sempre apareceremos de costas, dando a volta á esquina anterior nunha especie de auto persecución a nós mesmos na que Nauman retira toda posibilidade de logro.

Posiblemente hai presente un guiño a *Film* (1965), de Samuel Beckett, onde un maior Buster Keaton vive unha especie de persecución similar durante 21 minutos. O propio Beckett “calificou este agresivo ollo (da cámara) como *eye of prey* (ollo de présa) ou *Raubauge*, e con isto quixo referirse ao aspecto ineludible e á vez destrutor da (auto)observación⁸⁶”.

Aínda que tamén conta cun percorrido concreto, unhas cámaras e uns monitores, esta peza é distinta ós corredores que tratamos anteriormente: non se pode acceder á gran estrutura coa que nos atopamos. O espectador non pode facer máis que rodeala e somerxerse na autoobservación. De maneira ausente, Nauman compre o papel de narrador da túa propia historia.

⁸³ Keller, J. (2018): “The Physicality of Sight”. Cat. Exp. Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T. *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, p. 285.

⁸⁴ Anexo fotográfico: Imaxe 35.

⁸⁵ Anexo fotográfico: Imaxe 36.

⁸⁶ Hartel, G. en VV.AA. (2005-2006): *Tiempos de vídeo 1965-2005*, p. 123.

“Son esculturas que miran e camiñan, como as de Richard Serra, pero sen as substanciais láminas de aceiro e as fortes articulacións do espazo que proporcionan un ancoraxe estable⁸⁷”. A imaxe espacial devolta polos monitores mostra o espazo que está xusto detrás de nós. Dalgún modo, observarnos de costas apela a un descoñecemento, prodúcenos a necesidade de crear un novo concepto para algo que nunca experimentáramos. Cando decides achegarte máis ó monitor a imaxe desaparece deixando á pantalla en branco ata que, quizais, outro espectador apareza repentinamente nesta.

“Incluso despois de comprender a lóxica da disposición é imposible sincronizala completamente coa percepción inmediata da situación. Existe unha compulsión irreprimible a esperar un reflexo directo da propia imaxe no monitor que se ten diante. O efecto da lixeira confusión e desprazamento é similar ao que producen as imaxes que se divisan nos monitores de vixilancia, cada vez máis comúns nos espazos públicos⁸⁸”.

“Derríbese a distinción entre ver cos ollos e experimentar co corpo⁸⁹”. O visitante reconsidera a idea de espectador pasivo ó atopar a súa imaxe retardada no monitor.

Dan Graham tamén experimentou cos conceptos de identidade, temporalidade e imaxe. No 1974 realiza *Present Continuous Past(s)*⁹⁰, consistente nunha habitación de catro paredes. Dunha delas xorde a pantalla dun monitor e o obxectivo dunha cámara. Outras dúas están enteiramente formadas por un espello. O vídeo monitor tamén funciona como espello, pero un electrónico e temporal, mostrando o pasado⁹¹ (sempre ensina o que ocorreu nesa mesma sala instantes antes) ó mesmo tempo que os espellos mostran sempre o presente. Ademais, o espello situado fronte á parede da cámara estaría mostrando tamén o desfase temporal do monitor. "Cando o observador ve

⁸⁷ Potts, A. (2000): *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, p. 371.

⁸⁸ Potts, A. (2000): *op. cit.*, p. 372.

⁸⁹ Kraynak J. en Nauman, Bruce (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 1.

⁹⁰ Anexo fotográfico: Imaxe 37.

⁹¹ Bonet, E. (1987): “Sinopsis de la obra de Dan Graham 1966-1986”. Cat. Exp. VV.AA. *Dan Graham*, p. 37.

inmediatamente a súa imaxe, repetida en bucle sobre a pantalla nesta temporalidade infinita, conecta as súas percepcións ao seu estado mental⁹²”.

Nauman e Graham investigan manipular o tempo. O bucle xerado nas súas obras provoca un proceso de coñecemento permanente e un sentido subxectivo do tempo prorrogable⁹³.

6. BODY PRESSURE, 1974.

O seguinte texto pertence á obra *Body Pressure*⁹⁴, realizada por Nauman no ano 1974 para a exposición individual *Yellow Body* na galería Konrad Fischer en Düsseldorf, Alemaña. Esta peza consiste nunha instalación escultórica onde unha parede falsa é colocada sobre outra real, ambas similares en forma e dimensións. Noutra parede adxacente Nauman coloca un folio co texto e imprime un alto número de copias que serían distribuídas entre os visitantes da galería, como tamén ocorrerá en repeticións da obra anos despois.

“Preme a maior parte da superficie frontal do teu corpo (palmas cara dentro ou cara fóra, esquerda ou dereita) contra a parede o máis forte posible.

Preme moi forte e concéntrate.

Forma unha imaxe de ti mesmo (supoñendo que acabas de dar un paso adiante) ao outro lado da parede, empurrando cara atrás contra a parede con moita forza.

Preme moi forte e concéntrate na imaxe premendo moi forte.

(a imaxe de premer moi forte)

Preme a superficie frontal e a superficie posterior unha cara a outra e comeza a ignorar ou bloquear o grosor da parede. (elimina a parede)

Pensa en como as distintas partes do teu corpo premen contra a parede; pensa que partes se tocan e cales non.

⁹² Graham, D. en VV.AA. (2005-2006): *Tiempos de vídeo 1965-2005*, p. 123.

⁹³ VV.AA. (2005-2006): *Tiempos de vídeo 1965-2005*, p. 123.

⁹⁴ Anexo fotográfico: Imaxe 38.

Pensa nas partes do teu lombo que premen contra a parede; preme con forza e sinte como a parte dianteira e traseira do teu corpo se premen.

Concéntrate na tensión dos músculos, a dor onde se xuntan os osos, as deformacións carnosas que se producen baixo presión; considere o vello corporal, a transpiracións, os olores.

Isto pode converterse nun exercicio moi erótico.”

Mencionouse anteriormente a presenza e uso do corpo na produción artística de Nauman en distintos ámbitos tales como a escultura, o vídeo ou as instalacións. En *Body Pressure* o corpo é a chave. Do mesmo modo que en *Get Out of My Mind, Live-Taped Video Corridor* ou *Going Around the Corner Piece*, o esencial reside na experiencia vivida polo espectador, pero no caso de *Body Pressure* dunha maneira diferente respecto das outras pezas. Tamén existe unha similitude coa película de Nauman *Wall-Floor Positions* (1968), onde o artista se grava a si mesmo no estudo realizando distintas posicións apoiado no chan e/ou parede. Contemplar a unha persoa realizar determinadas posturas podía causar unha resposta no espectador imposible de predicir. Nesta peza tamén teñen moita importancia os ruídos producidos por Nauman ó cambiar de posturas; en *Body Pressure* o son non posúe esa relevancia, si o silencio⁹⁵.

O texto de *Body Pressure* tamén conecta con algunhas das obras conceptuais formadas por enunciados lingüísticos de anos recentes nas que determinadas ideas non tiñan por que chegar a levarse a cabo de maneira física ou material; a obra xa nacera coa idea. Tamén se achega ó camiño da performance; algúns dos artistas que foran denominados posminimalistas a finais dos 60 investigaron a linguaxe do corpo en relación coa danza creada por coreógrafas como Trisha Brown. Nauman xa realizara unha performance en Davis no ano 1965; “(...) consistía en estar de pé co lombo contra a parede durante uns corenta e cinco segundos ou un minuto, logo dobrando a cintura,

⁹⁵ Meredith Monk nunha entrevista con Christine van Assche (1996) en van Assche, C. (1998): *Bruce Nauman*, p. 77.

agochándome, sentándome e finalmente tumbado. Cara abaixo. Había sete posicións diferentes en relación coa parede e o chan⁹⁶”.

Nese mesmo tempo realizaba as pezas de fibra de vidro e xa nestas había un sentido escultórico que tamén parecía estar presente nas performance de Nauman onde xunta corpo con chan ou parede; a clave atopámola nesa unión, na presión producida polo conxunto onde dúas ou tres pezas son unidas dalgún modo. Neste sentido, corpo e fibra de vidro serven como materiais manipulables. Tamén en 1965 realiza a performance *Manipulating a Fluorescent Tube*⁹⁷, que logo converterá en vídeo no 1969. Consistía en observar a Nauman manipulando unha lámpada fluorescente de dous metros e medio, onde corpo e luz son tratados como elementos equivalentes, usados para probar e crear formas⁹⁸. Esa correlación entre actuacións e obxectos escultóricos é admitida por Nauman. “Penso niso como entrar no estudo e estar involucrado nalgunha actividade. Ás veces resulta que a actividade consiste en facer algo e ás veces que a actividade é a peza⁹⁹”. Neses primeiros anos pensaba en cousas que podían facerse cos obxectos (dobralos, xiralos...) e traslada esas ideas ás accións realizadas co seu propio corpo (estar de pé, inclinado...).

Coreógrafas como Simone Forti, Yvonne Rainer e Trisha Brown conforman algúns dos nomes máis importantes no referido á danza contemporánea e á experimentación dende as prácticas corporais. O seu posicionamento móstrase contrario ao virtuosismo académico e busca a reflexión nacida do cotiá, a partir do que reformulan o seu comportamento co espazo ou a súa maneira de comprendelo. Este tipo de intervencións conflúen coas actividades que exploraban artistas do posminimal como Nauman, a quen Rainer e Brown axudaron a converter o seu traballo nun motivo de investigación e experimentación artística. “Cuestionaron o concepto de representación e conduciron a arte a unha exploración básica da realidade¹⁰⁰”. En 1968 coñece á bailarina

⁹⁶ Nauman nunha entrevista con Willoughby Sharp (1970) en Kraynak, Janet (Ed.). (2005): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, p. 122.

⁹⁷ Anexo fotográfico: Imaxe 39.

⁹⁸ Nauman, B. (1970): *op. cit.*, p. 123.

⁹⁹ Nauman, B. (1970): *op. cit.*, pp. 123, 124.

¹⁰⁰ Pontbriand, C. en VV.AA. (2005-2006): *Tiempos de vídeo 1965-2005*, p. 126.

e coreógrafa Meredith Monk, con quen realiza algún proxecto performático, ademais de entrar en contacto coa obra de Merce Cunningham e John Cage¹⁰¹.

As inquietudes xurdidas nas obras descritas e as reflexións das coreógrafas mencionadas quizais poidan axudarnos a comprender como en 1974 Nauman chega a *Body Pressure*, peza na que desaparece da escena¹⁰². Cos corredores comprobamos como Nauman experimentaba un proceso cuxo inicio tivera lugar nas súas reflexións, continuando coa investigación de si mesmo e, despois, co traslado ao público para que este puidera vivir as experiencias. Con *Body Pressure* vemos outro exemplo do que foi o desenvolvemento dun proceso. Ao executar a peza contra a parede, “a distribución da presión (...) produciría sensacións complexas e resultados individualizados, a pesar da circunscrición da convocatoria. (...) a peza está destinada a repetirse para sempre, non moi diferente dos seus vídeos en bucle que se reproducen unha e outra vez¹⁰³”.

Body Pressure funciona como unha especie de alternativa a un espello no sentido de comprendernos máis co tacto e menos coa vista. As instrucións formuladas para o público por parte de Nauman adoitan combinar exercicios físicos e mentais. De novo, a Gestalt¹⁰⁴ presente á hora de reflexionar e comprender o corpo.

“Se ben tales exercicios xurdiron das autoexploracións de Nauman no estudo e manteñen un forte vínculo co espazo arquitectónico, foron sen dúbida alentados polo seu interese na terapia da Gestalt. (...) unha énfase en sentir, en lugar de visualizar, imaxes dun mesmo (...). O que chama a atención sobre algúns destes exercicios da Gestalt é (...) a forma en que se

¹⁰¹ En 1970 Cage ofrece a Nauman deseñar a escenografía de *Tread*, interpretada pola *Merce Cunningham Dance Company*. Jasper Johns era o director artístico da compañía de danza, quen a miúdo contactaba con artistas en relación con Castelli para encargos de escenarios.

¹⁰² Como mencionamos anteriormente, en realidade Nauman deixa de aparecer nas súas creacións en 1969, e non volve a utilizar o seu propio corpo ata 2015, coa peza *Contrapposto Studies*, unha especie de segunda versión de *Walk with Contrapposto* (1968).

¹⁰³ Hudson, S. (2018): “Resistances”. Cat. Exp. Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T. *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, p. 142.

¹⁰⁴ Nauman múdase a Pasadena en 1969, deixando atrás moito do espírito da Gestalt do norte de California. Igualmente, a súa influencia seguiu presente no artista durante décadas, conservando o que fora para el o máis esencial: prestarse atención a si mesmo.

presentan nun proceso paso a paso, dirixindo a mente a tomar conciencia de diferentes elementos á vez¹⁰⁵”.

Nauman esixe constantemente unha nova relación entre espectador e contorna artificial¹⁰⁶, a cal nos dará información que non posuímos; de toda nova experiencia corporal nace coñecemento. Unha vez máis, o artista regálanos a posibilidade de autocomprendernos.

7. RAW MATERIALS, 2004.

A primeira obra tratada en profundidade neste traballo, *Get Out of My Mind, Get Out of This Room*, supuxo o gran precedente e prototipo dunha instalación que Nauman realizaría trinta e seis anos despois en Londres, no Turbine Hall do Tate Modern: refírome a *Raw Materials*¹⁰⁷.

O espazo do Turbine Hall foi interpretado de numerosas e dispares maneiras por varios artistas dende o ano 2000, inaugurando Bourgeois a tradición coa súa instalación *I Do, I Undo, I Redo*. En 2004 é Nauman quen se apodera do espazo converténdoo nunha especie de álbum de recordos, unha retrospectiva que recompila gran parte da historia da súa traxectoria artística servíndose dun único elemento: o son. *Raw Materials* constitúe a reunión de 22 gravacións de textos que Nauman realiza a partir dos inicios da súa carreira, abarcando por tanto case corenta anos da mesma.

As paredes do espazo do Turbine Hall enchéronse de altofalantes distribuídos de maneira estratéxica, todos a partir dunha certa distancia en posición direccional. En concreto, 18 pares de altofalantes paralelos alineados a intervalos regulares, mais outros varios na parede do fondo e un no teito da ponte. Os sons non se mesturarían; o

¹⁰⁵ Dezeuze, A. (2006): “Bound to fail: constraints and constrictions in Bruce Nauman’s work”. Cat. Exp. Grunenberg, C.; Sillars, L. *Make Me Think Me*, p. 51.

¹⁰⁶ Wappler, F. (2000): “Pay Attention! Animal Sculptures! Über Gewährsein und Interaktion”. Cat. Exp. Wappler, F.; Brockhaus, C. *Bruce Nauman: Werke aus belgischen, deutschen und niederländischen Sammlungen*, p. 29.

¹⁰⁷ Anexo fotográfico: Imaxe 40.

espectador camiñaría percorrendo o espazo recto e, dependendo do punto no que se atopase, escoitaría a gravación correspondente a esa parte do espazo. A medida que unha persoa avanza, vai pasando por cada un dos audios: quen percorrese o Turbine Hall de maneira completa, do principio ó final, escoitaría os 22 textos. Foi esencial que o coidadoso tratamento dos altofalantes permitira unha boa escoita de cada unha das gravacións de maneira individual; Nauman quería que foran perfectamente comprensibles, non lle interesaba o caos nin a mestura entre elas. Así, todas as pezas sonoras ían sucedéndose na orde ideada polo artista. Agora ben, en que consistían estas 22 gravacións?

“*Raw Materials* foi máis que simplemente compilar (...) as palabras foron extraídas dos seus contextos orixinais: Nauman dixo que quería usar a fala dunha maneira abstracta, sen involucrarse cos significados dos textos, pero usando os ritmos e as texturas¹⁰⁸”. Estas 22 pezas son obras ou fragmentos de obras de Nauman, a maioría nadas da súa propia voz; repeticións dunha mesma palabra ou frase en distintos ritmos, volumes, tons e intensidades. Por exemplo, as gravacións das expresións *Thank You* (1992), *Think* (1993), *Ok* (1990) ou *Work* (1994) poden aportar significados moi diferentes segundo o tipo de fala e o tipo de contexto no que se atopen. Así, estas obras mostraban como a comunicación pode ser simple e complexa ó mesmo tempo.

Algunhas das gravacións abarcaban pezas sonoras xa publicadas como *Get Out of My Mind*, *Get Out of This Room*, anteriormente tratada. Outras eran títulos de obras temperás pronunciados por Nauman para *Raw Materials*, como o neon *The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain* (1968), ou partes de textos que foron illadas dunha obra maior, como *You May Not Want To Be Here* (que pertence a *First Poem Piece*, peza do ano 1968), tamén recitada por primeira vez para esta instalación, omitindo ou reintroducindo algunhas das palabras da oración en cada repetición. Ou *No No No No*, un dos fragmentos máis irritantes do guión da frenética videoinstalación *Clown Torture* (1987). Tamén bandas sonoras de pezas audiovisuais como *Good Boy Bad Boy* (1985), na que unha actriz e un actor pronuncian as mesmas cen frases cunha progresiva

¹⁰⁸ Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T. (2018): *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, p. 86.

desincronización, logrando dúas realidades totalmente diferentes e adquirindo un ton cada vez máis irritado e violento ao verbalizar determinadas frases, contraditorias, que poden implicar xuízos morais que quizais incomoden ou molesten ao espectador.

O título da instalación, *Raw Materials*, procede dunha peza de vídeo de 1990 denominada *Raw Material-MMMM*, na que Nauman cantaruxa “mmmm” de maneira constante. Esta, que tamén está presente na obra do Turbine Hall, convértese “nunha abstracción da voz humana¹⁰⁹”.

Nauman, quen tamén estudou matemáticas, “aporta un rigor analítico ás súas investigacións das minucias e variables da linguaxe. Varias desta obras son equivalentes lingüísticos de problemas matemáticos, creados para explorar as súas posibilidades e límites¹¹⁰”.

Raw Materials é a proba que demostra a longa preocupación de Nauman polo son, a máxima obra sonora resultado da reelaboración dunha variada selección. As persoas que percorreran o Turbine Hall, practicamente baleiro de obxectos materiais, veríanse interpeladas dunha maneira tan directa que é completamente imposible que a obra pasara desapercibida. Como dixemos, os altosfalantes eran direccionais, “de modo que un só podía escoitar gravacións individuais nun tempo-sons illados¹¹¹”. Do silencio habitual que atopamos no espazo do museo movémonos a unha gran orquestra que, aínda estando as gravacións practicamente illadas as unhas das outras, inevitablemente provocaba unha sobrecarga dos sentidos no espectador ao estar producindo unha continua presión sobre o sistema auditivo; non atopabas pausa nin silencio durante o tempo que che levase percorrelo. A progresión vivencial que as persoas experimentaban durante a obra podía producir todo tipo de reaccións ao atoparse ante tal peza inmersiva que, a modo de experiencia musical, ofrecíalles algo para o que non tiñan precedentes. As voces pululaban nunha contorna que ben se tornaba envolvente, ben se volvía un

¹⁰⁹ Dexter, E.(2004): *Bruce Nauman: Raw Materials*, p. 18.

¹¹⁰ Borthwick, B. en Dexter, E. (2004): *Bruce Nauman: Raw Materials*, p. 130.

¹¹¹ Glenn, L. (2018): “Neon Sign, None Sing”. Cat. Exp. Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T. *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, p. 166.

auténtico pesadelo. Custaríame crer que a indiferenza puidera ser unha posibilidade nun proxecto deste calibre, no que o compromiso coa linguaxe e o espazo alcanzou a cima.

CONCLUSIÓNS.

A través da selección de obras tratadas déixase entrever unha liña temporal lóxica e interesante en Bruce Nauman. O interese polo corpo xa nacera nas súas esculturas e vídeos temperás. Tras usar e investigar a súa corporeidade, sinte a necesidade de que o espectador experimente todo isto. Así nacen as habitacións, corredores e exercicios espaciais que foron tratados ó longo do traballo. Non me gusta falar de evolución porque non considero que sexa a palabra adecuada neste relato, pero si podemos pensar nun proceso polo cal chegan conclusións. E penso que centrar parte da súa obra na experiencia do espectador é unha das máis fundamentais.

O traballo de Nauman axúdame a distinguir unha tipoloxía de arte que se diferencia radicalmente de toda creación anterior. En sintonía con outros artistas que se moveron nos ambientes posminimal e conceptual, o caso de Nauman conforma, para min, un total paradigma dos novos significados que nos pode aportar a arte. Introducir a experiencia como protagonista e valorar as respostas psicolóxicas e fisiolóxicas de todo aquel que sinta un interese polo coñecemento, e de todo aquel que se mostre aberto a descubrir que pode ocorrer ao tomar o que o artista ofrece, supón unha auténtica revolución.

No proceso observado na liña temporal de Nauman existe tamén un sentido de activación que non é só puramente fenomenolóxico. Ademais deste, co paso dos anos e das obras foise desenrolando un concepto de historicidade no que se deixa entrever un certo discurso que tamén está presente en artistas como Graham a partir dos anos 80. O que comezou coma un experimento nas obras dos 70 (*Get Out of My Mind, Live-Taped Video Corridor, Going Around the Corner Piece, Body Pressure*), un continuo probar con novas formas e novos conceptos formulados por estes artistas para comprobar as respostas do espectador en determinadas situacións, foi tecendo o establecemento dun

discurso cunha maior especificidade da que pode aportar o fenomenolóxico en cada individuo. Neste discurso vese o compromiso social do que Nauman fala en numerosas entrevistas, que esconde unha forte relación co seu contexto. Ten presente un concepto de historicidade que podemos distinguir en pezas como *Raw Materials*, unha auto recompilación do traballo sonoro de toda unha vida, na que moitas das asociacións case aleatorias xurdidas das gravacións de son poden implicar xuízos morais ou causar sensacións abstractas de obriga, culpa ou responsabilidade. A tintura crítica, social e mesmo ideolóxica, está presente.

Experimentar deste modo o máis cotiá pode levarnos a reaprender vellas verdades. O proceso da infinita reflexión de Nauman levouno a algo moi especial; o artista ábrenos a posibilidade de desvelar unha nova mirada coa cal desentrañar cousas que sempre entendemos dunha maneira que quizais non fora a única. Quizais nada teña unha única maneira de desentrañarse.

Nauman bríndanos unha aperta, mais esta garda certa distancia; recóllenos para causarnos un impacto. O espectador debe manterse sempre alerta.

BIBLIOGRAFÍA

Benezra, N.; Halbreich, K.; Storr, R.; Schimmel, P. (1993): *Bruce Nauman*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

De Llano Neira, P. (2012): *Conceptual en Los Ángeles (1969-1977): Arte en presente continuo*. Recuperado de https://www.academia.edu/38674883/_Conceptual_en_Los_%C3%81ngeles_1969_1977_arte_en_presente_continuo_ (Consultado o 15/5/2022).

Dexter, E. (2004): *Raw Materials*. Londres: Tate Publishing.

Graham, D.; Pagé, S.; Bloch, D.; Le Clére, P.; Bonet, E. (1987): *Dan Graham*. Madrid: Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposicións.

Grunenberg, C. (2006): *Bruce Nauman: Make Me Think Me*. Nova York: Abrams.

Guasch, A.M. (2000): *El arte del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Halbreich, K.; Friedli, I.; Naef, H.; Schaefer, M.; Walsh, T.; Frankel, D. (ed.) (2018): *Bruce Nauman: Disappearing Acts*. Nova York: MoMA.

Lewallen, C.; Nauman, B.; Wagner, A.; Storr, R.; Riley, R. (2007): *A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s*. Berkeley: University of California Press.

Lippard, L. (2004): *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Trad.: Rodríguez Olivares, M. Madrid: Akal.

Marzona, D.; Grosenick, U. (ed.) (2004): *Arte minimalista*. Köln: Taschen.

Marzona, D.; Grosenick U. (ed.) (2005): *Arte conceptual*. Köln: Taschen.

Morris, R. (1968): "Notes on Sculpture" en *Artforum*. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/196904/notes-on-sculpture-part-iv-beyond-objects-36505> (Consultado o 22/05/2022).

Moure, G. (ed.) (1997): *Dan Graham*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.

Nauman, B. (1997): *Bruce Nauman: Image / Text. 1966-1996*. Ostfildern: Cantz.

Nauman, B. (2002): *Mapping the studio: Werke der Emanuel Hoffmann-Stiftung, der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und eine neue Videoinstallation*. Basel: Museum für Gegenwartskunst.

Nauman, B. (1970): "Phenaumanology" en *Artforum*, vol. 9, p. 44. Recuperado de <https://www.artforum.com/print/197010/phenaumanology-36374> (Consultado o 20/5/2022).

Nauman, B.; Kraynak, J. (2003): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Works: Writing and interviews*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.

Potts, A. (2000): *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven: Yale University Press.

Van Assche, C. (1998): *Bruce Nauman*. Ostfildern: Cantz.

Van Bruggen, C. (1988): *Bruce Nauman*. Nova York: Rizzoli.

Von Bismarck, B. (1998): *Bruce Nauman: der wahre künstler: the true artist*. Ostfildern: Cantz.

VV.AA. (2005-2006): *Tiempos de vídeo 1965-2005*. Barcelona: Fundación La Caixa.

ANEXO FOTOGRÁFICO



Imaxe 1: Eva Hesse, *Untitled* (1966). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



Imaxe 2: Louise Bourgeois, *Amoeba* (1965). Recuperada do catálogo oficial do Tate Modern.

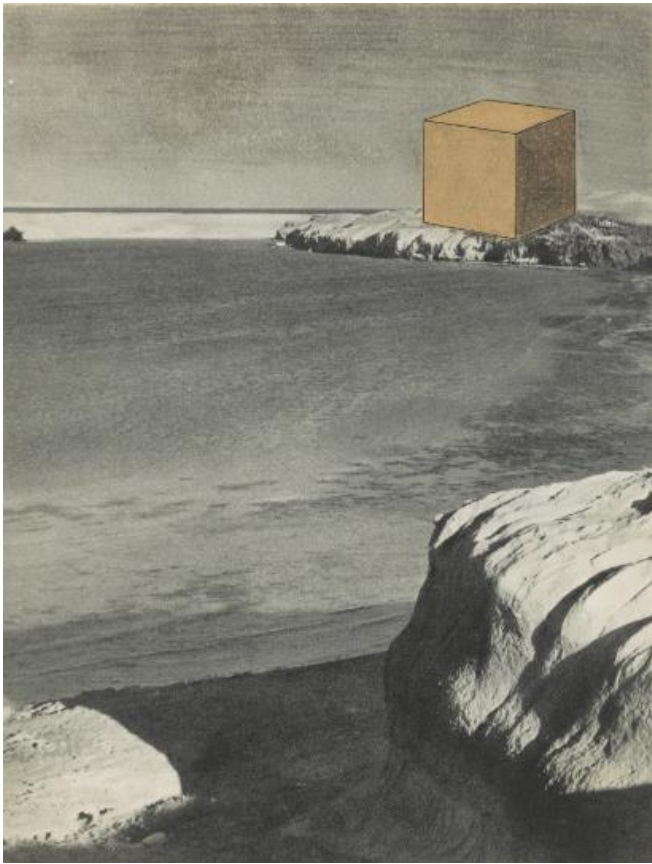


Imaxe 3: Bruce Nauman, *Untitled* (1965).

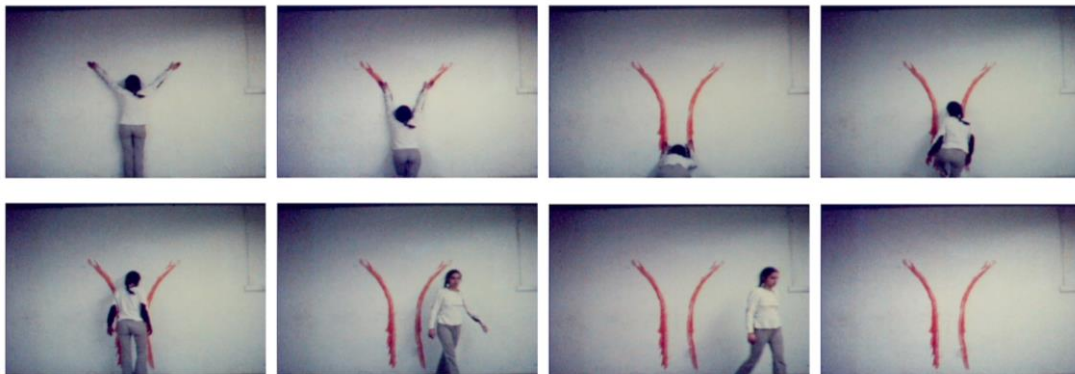
Recuperada de <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/9FBE5F88A88EC77D> .



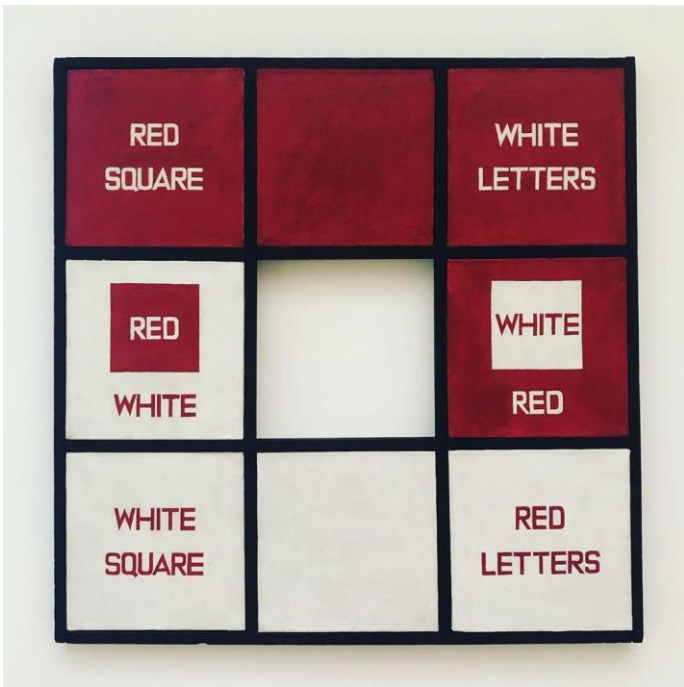
Imaxe 4: Richard Serra, *Splashing* (1968). Vista na Galería Leo Castelli. Recuperada de <https://www.artforum.com/print/201509/du-process-richard-serra-s-early-splash-cast-works-55532> .



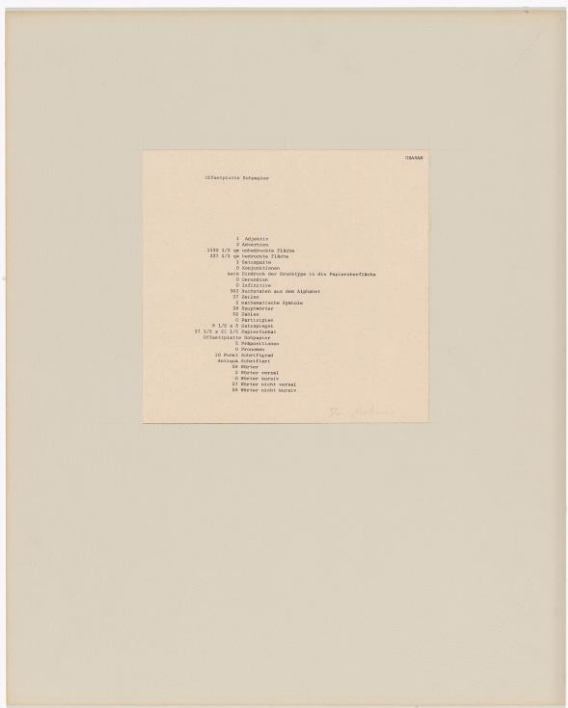
Imaxe 5: Robert Smithson, *Proposal for a Monument on the Red Sea* (1966). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



Imaxe 6: Ana Mendieta, *Untitled (Blood Sign 2/Body Tracks)* (1974). Recuperada do catálogo oficial do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Imaxe 7: Sol LeWitt, *Red Square White Letters* (1963). Recuperada de <https://fr.tcground.com/25214/> .



Imaxe 8: Dan Graham, *Schema* (1966-1970). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



Imaxe 9: Bas Jan Ader, *I Am Too Sad to Tell You* (1970). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



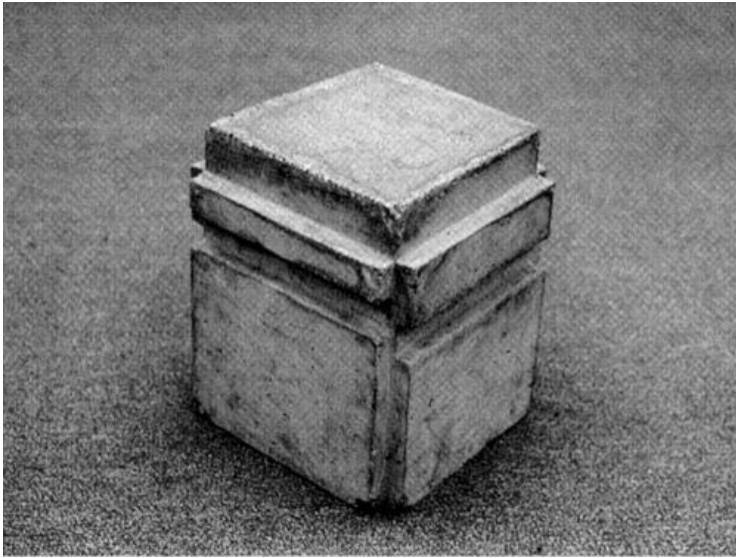
Imaxe 10: Willem De Kooning, *Excavation* (1950). Recuperada de <https://www.willem-de-kooning.org/excavation.jsp>



Imaxe 11: Bruce Nauman, *Untitled (Eye-Level Piece)* (1966). Recuperada do catálogo oficial do Dallas Museum of Art.



Imaxe 12: Bruce Nauman, *Dark* (1968). Recuperada de <https://www.theswcsun.com/shining-light-on-dark/> .



Imaxe 13: Bruce Nauman, *A Cast of the Space under My Chair* (1965). Recuperada do catálogo oficial do Kröller-Müller Museum.



Imaxe 14: Bruce Nauman, *Device to Stand In* (1966). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



Imaxe 17: Bruce Nauman, *Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists* (1966). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



Imaxe 18: Bruce Nauman, *From Hand to Mouth* (1967). Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/lucindalunacy/2924526213> .



Imaxe 19: Bruce Nauman, *Wax Impressions of The Knees of Five Famous Artists* (1966). Recuperada de: <https://www.artsy.net/artwork/bruce-nauman-wax-impressions-of-the-knees-of-five-famous-artists> .



Imaxe 20: Bruce Nauman, *First Hologram Series Making Faces* (1968). Recuperada do catálogo oficial de Los Angeles County Museum of Art.



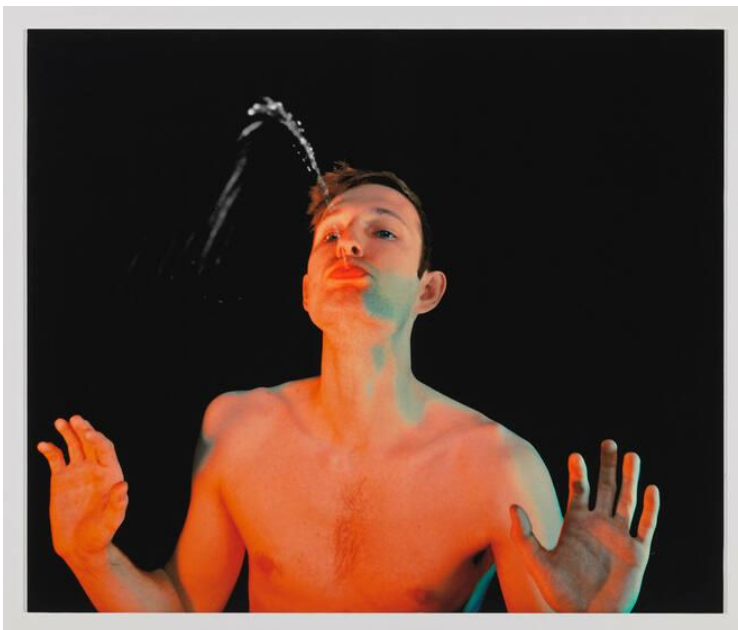
Imaxe 21: Bruce Nauman, *Black Balls* (1969). Recuperada do catálogo oficial do Centre Pompidou.



Imaxe 22: Bruce Nauman, *Spilling Coffee Because the Cup Was Too Hot* (1966). Recuperada do catálogo oficial do Kröller-Müller Museum.



Imaxe 23: Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967). Recuperada do catálogo oficial do Philadelphia Museum of Art.



Imaxe 24: Bruce Nauman, *Self Portrait as a Fountain* (1967). Recuperada do catálogo oficial do Whitney Museum of American Art.



Imaxe 25: Bruce Nauman, *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



Imaxe 26: Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.

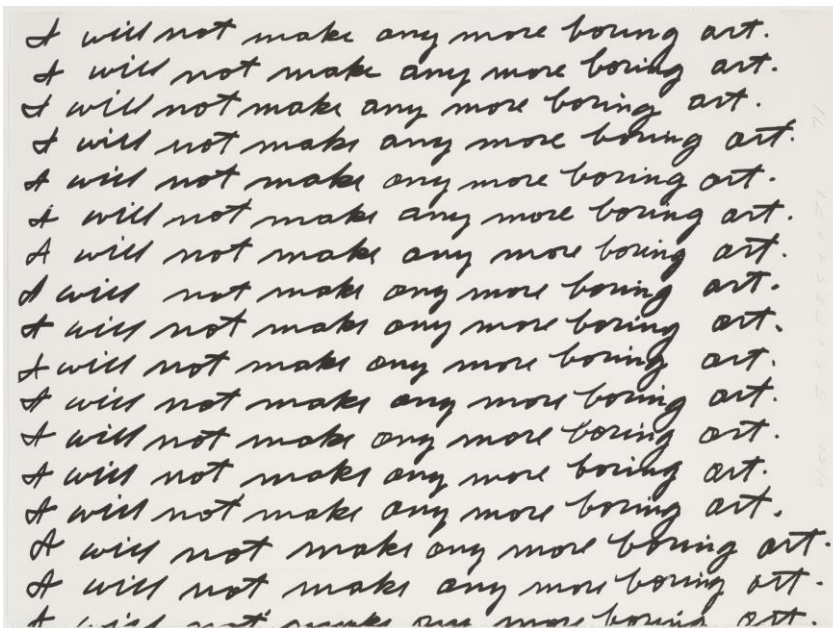


Imaxe 27: Bruce Nauman, *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio* (1967-68). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



Imaxe 28: Bas Jan Ader, *Please Don't Leave Me* (1969).

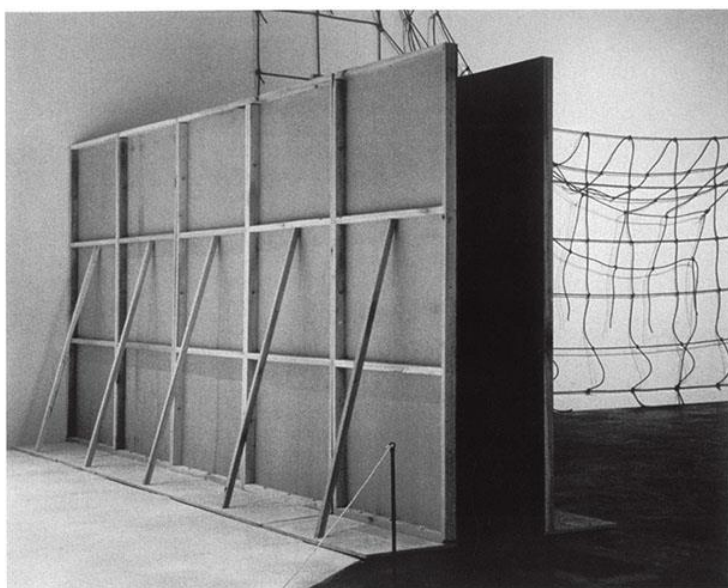
Recuperada de https://elpais.com/cultura/2012/02/01/actualidad/1328124816_764572.html .



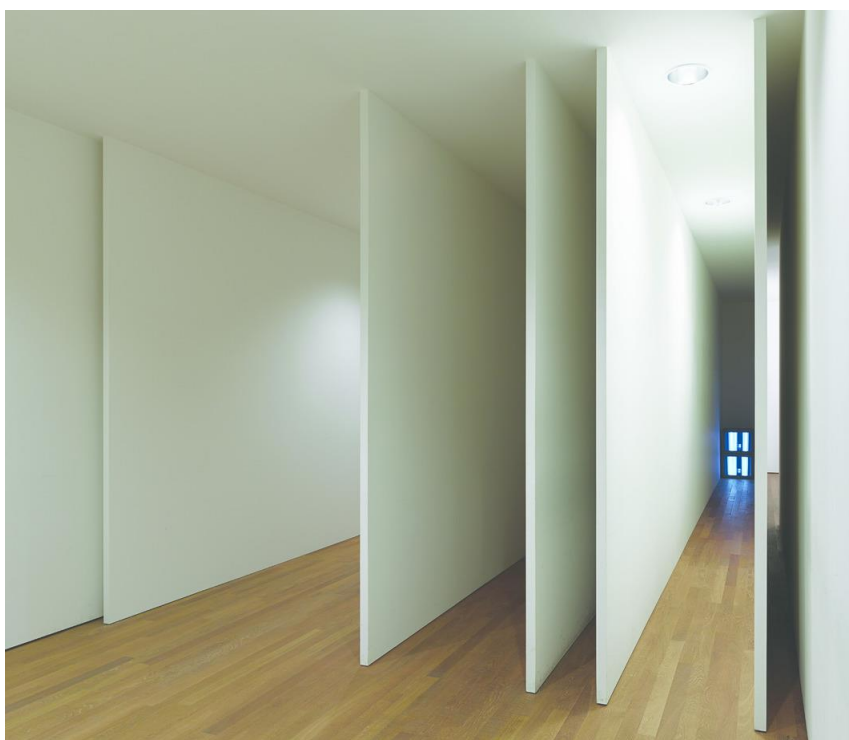
Imaxe 29: John Baldessari, *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



Imaxe 30: Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto* (1968). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



Imaxe 31: Bruce Nauman, *Performance Corridor* (1969). Recuperada do catálogo oficial do Museo Guggenheim.



Imaxe 32: Bruce Nauman, *Live-Taped Video Corridor* (1970).

Recuperada de <https://www.artforum.com/print/201808/on-the-art-of-bruce-nauman-76747> .



Imaxe 33: Bruce Nauman, Primeiro espazo do *Live-Taped Video Corridor* (1970). Recuperada do catálogo oficial do Museo Guggenheim.



Imaxe 34: Bruce Nauman, *Green Light Corridor* (1970). Recuperada do catálogo oficial do Museo Guggenheim.



Imaxe 35: Bruce Nauman, *Yellow Room Triangular* (1973). Recuperada do catálogo oficial do Museo Picasso Málaga.



Imaxe 36: Bruce Nauman, *Going Around the Corner Piece* (1970). Recuperada do catálogo oficial do Centre Pompidou.

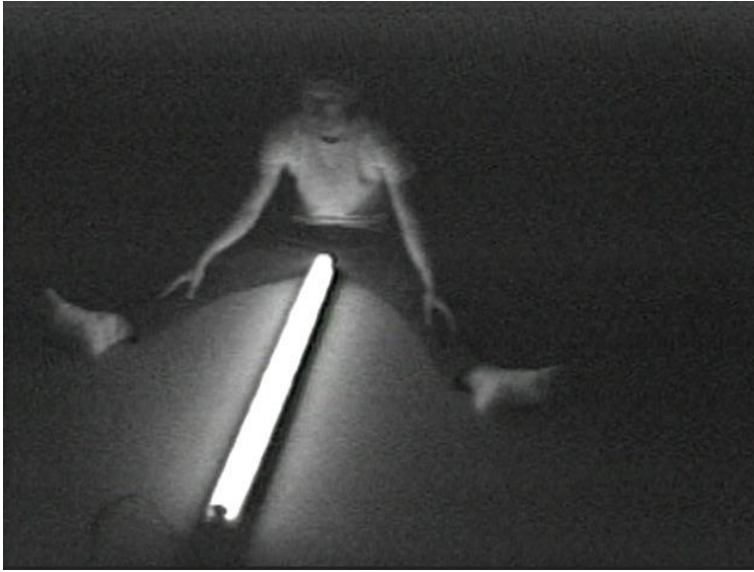


Imaxe 37: Dan Graham, *Present Continuous Past(s)* (1974). Recuperada do catálogo oficial da Lisson Gallery.

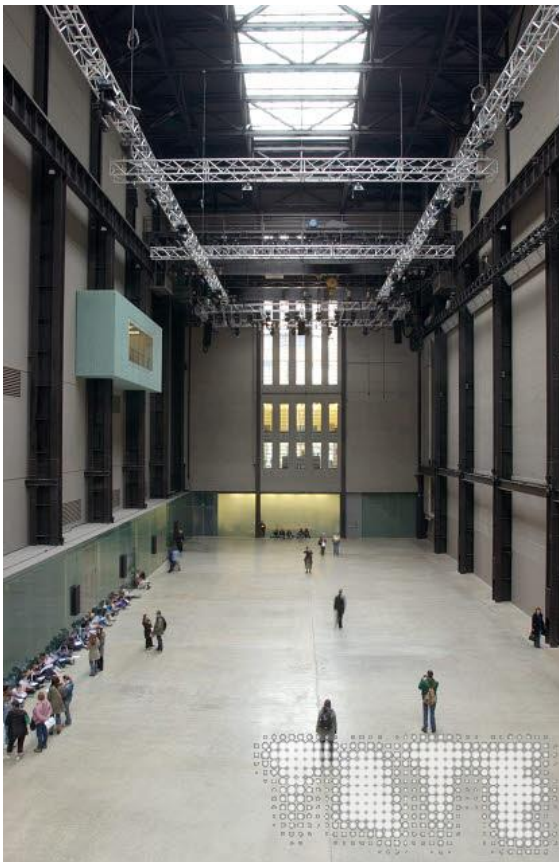


Imaxe 38: Bruce Nauman, *Body Pressure* (1974).

Recuperada de <https://www.widewalls.ch/magazine/duet-with-artist-21er-haus> .



Imaxe 39: Bruce Nauman, *Manipulating a Fluorescent Tube* (1969). Recuperada do catálogo oficial do MoMA.



Imaxe 40: Bruce Nauman, *Raw Materials* (2004). Recuperada do catálogo oficial do Tate.