



ABRIR TOMO I

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA



BIBLIOTECA U.C.M.

5307748190

**KOSUTH Y LA HISTORIOGRAFIA CONCEPTUAL
1966 - 1974**

TOMO II



Tesis Doctoral

Presentada por Manuchehr Eftekhar

**Bajo la Dirección del Dr. D. Mariano de Blas Ortega
Profesor del Departamento de Pintura
Facultad de Bellas Artes, Madrid, 1998**

I.2.4. Tres tendencias con Actitudes comparables:	240-278
- Process Art.	
- Pop Art.	
- Minimal Art.	
I.2.5. Ludwig Wittgenstein.	279-321
I.2.6. La Filosofía analítica y el positivismo lógico.	322-333

II. EL FENÓMENO DEL ARTE CONCEPTUAL Y SUS MODELOS

II.1. Historia, caracteres generales, fenomenología y modelos.	334-393
--	---------

III. ANÁLISIS Y VALORACIÓN DE LOS TEXTOS DE KOSUTH

III.1. "Arte y Filosofía".	394-460
III.2. "Cuatro entrevistas, por Arthur Rose"; y "El Arte como Idea como Idea": una entrevista con Jeanne Siegel.	461-477

IV. ESTUDIO DE LAS OBRAS DEL PERIODO 1966-1974

IV.1. Antecedentes.	478-481
IV.1.1. "One and five clocks", 1965, Tate Gallery, Londres.	482-489
IV.1.2. "One and three hammers", 1965 Milwaukee Art Museum.	490-546
IV.2. ¿Cuál de las teorías del arte son recomendables para el uso de análisis de la obra de Joseph Kosuth?	547-550
IV.3. "Arte como Idea como Idea".	
IV.3.1. El período de 1966-1974.	551-735
IV.4. Descripción visual de las obras y el método lingüístico de Joseph Kosuth desde 1974 hasta el presente.	736-813
V. CONCLUSIONES	814-824
VI. BIBLIOGRAFÍA	826-855
VII. INDICE DE ILUSTRACIONES	856-867

VIII.ANEXOS

868-1023

Entrevista con **Joseph Kosuth**

868-893

Entrevista con **Simon Marchan Fiz**

894-974

**Joseph Kosuth: Biografía y bibliografía
1990-1998**

976-1023

IV. ARTE COMO IDEA COMO IDEA

IV. ESTUDIO DE LAS OBRAS DEL PERIODO 1966 - 1974

IV.1. Antecedentes

Joseph Kosuth publicó su "Art after Philosophy" por primera vez en 1969, no obstante, ya en su momento, existían otros textos suyos, tal vez, menos conocidos. Sus fechas de publicación datan entre 1966 a 1969 tales como, "Notes on Conceptual Art and Models" (Apuntes sobre arte conceptual y modelos) de 1967, que es un conjunto de textos breves con fechas desde Junio de 1966 hasta Febrero de 1967; "Editorial in 27 parts" (Editorial en 27 partes) de Abril de 1968 que son un conjunto de pasajes de otros autores tales como H. Bergson, F. Stella (Sobre la muerte de Ad. Reinhardt), R. Wollheim, Th. Jefferson, Al Capone, A. Einstein, C. Oldenberg, Th. Edison, Democritus, Donald Judd, P. Cézanne, H. Rosenberg, Dwight D. Eisenhower, Harold Taylor, Ad. Reinhardt, W. James, Charles S. Peirce, Charles T. Sprading, Ad. Hitler, President Coolidge, Oscar Wilde, Moholy-Nagy, Tacitus, K. Malevich, H. Poincaré, y un texto no publicado titulado, "Notes on specific and general" (Apuntes sobre lo específico y lo general) de 1968. Teniendo en cuenta que los textos citados fueron publicados junto a otros escritos de Kosuth en "Art after philosophy and after" (Arte después de filosofía y el después) de 1991 que contiene obras completas escritas por Kosuth desde 1966 a 1990, editado por Massachusetts Institute of Technology (The MIT Press). La intención de citar tales textos es determinar el texto de fecha más cercana a las obras hechas por él mismo a partir de 1965, fecha en que Kosuth prácticamente abandona la pintura -según V. Combalía (1975)-. Teniendo en cuenta que anterior a "Notes on Conceptual Art and Models", Kosuth en Nueva York había escrito comentarios muy breves sobre la obra de otros artistas publicados en las revistas y diarios de arte neoyorquino, por ejemplo (Arts Magazine, 1967). En Arts Magazine comparte el espacio crítico de la revista con autores como: Gregory Battcock, Mel Bochner y Jeanne Siegel

entre otros. Kosuth en sus comentarios habla de las obras de autores como George Bellows, Walter Sickert, Gerhard Marcks, Mario Yrizarry entre otros.

El conceptualismo lingüístico -como escribió J. Burnham (1971)- de Kosuth es un intento de indagar la lógica del arte paralelo a su lenguaje. En este período lo que más estudia y reflexiona es:

- (1) Revelar los aspectos de la organización conceptual del arte al estructurar las proposiciones artísticas, las cuales, en sí mismas, reflejan el arte como un sistema de uso social.
- (2) El arte -como la filosofía ya hace más de medio siglo pasó por la etapa de la revelación interna- de Kosuth detecta el paso por la etapa de revelación interna a lo que el arte en general estaba entrando.
- (3) Aplicar la lógica y los conceptos lingüísticos al arte insistiendo que el arte es un sistema analítico cuya validez "depende solamente de las definiciones de los símbolos que tienen (según A.J. Ayer)".
- (4) El arte para Kosuth en esta etapa, es una forma lógica, la cual, toma en consideración la sustitución de un grupo de objetos, una identidad, o una idea como las palabras en una proposición, de tal forma, que las leyes sintácticas del sistema son observadas.
- (5) El arte es discutido -según Kosuth- en términos de "Art Ideas" (Ideas Artísticas); el resultado será un cambio de Tautologías.

- (6) En la opinión de J. Burnham, sólo por revelar las relaciones estructurales entre las ideas podemos transcender el Arte en el nivel ideológico, como se hizo en algunos aspectos de filosofía desde 1914.
- (7) Con la negación de los rasgos representacionales y las relaciones formales como la esencia del síndrome del modernismo, podría parecer que Kosuth, suministra las palabras en lugar de elementos pictóricos como signos.

Las obras producidas por Kosuth que tienen fechas anteriores al período: "Art As Idea As Idea (El Arte Como Idea Como Idea)" de 1966 a 1974, son entre otras:

- (1) "Box, Cube, Empty, Clear, Glass -A Description, 1965" ("Caja, Cubo, Vacío, Transparencia, Cristal -Una Descripción").
- (2) "Five Five's (to Donald Judd), 1965" ("Cinco del Cinco (A Donald Judd)").
- (3) "Three Color Sentence, 1965" ("Tres sentencias de color").
- (4) "One and Eight -A Description (Blue), 1965" ("Una y Ocho -Una Descripción (Azul)").
- (5) "One and Eight -A Description (Green), 1965" ("Una y Ocho -Una descripción (Verde)").
- (6) "One and Eight -A Description (Red), 1965" ("Una y Ocho -Una Descripción (Rojo)").
- (7) "Self -Defined, 1965" ("Auto - Definido").
- (8) "Lineal / Ruler, 1965" ("Lineal / Regla").
- (9) "One and Three Chairs, 1965" ("Una y Tres Sillas").
- (10) "One And Three Photographs, 1965" ("Una y Tres Fotografías").

- (11) "Clock (One And Five), 1965" ("Uno y Cinco Relojes").
- (12) "One And Three Boxes, 1965" ("Una y Tres Cajas").
- (13) "One And Three Hammers", 1965 ("Uno y Tres Martillos").
- (14) "Wall-One and Five, 1965" ("Pared-Una y Cinco").
- (15) "One, Two and Three Flowerpots, 1965" ("Una, Dos y Tres Macetas").
- (16) "Self Described And Self Defined, 1965, Neón et Tubes de Verre, 10x249x6 cm Leo Castelli Gallery, Nueva York".
- (17) "Leaning glass described, A Room, 1965, Musée St. Pierre, Lyon, Inclinación cristal descrito, una sala".

Entre las obras mencionadas hemos elegido dos obras para analizarlas desde el enfoque dado a este estudio. Las obras seleccionadas son los números 11 y 13 de las ya citadas.

IV.1.1. "One and five clocks", 1965, Tate Gallery, Londres.

"La nueva teoría se puede resumir de este modo: Johns había escogido objetos reales, tales como banderas, cifras, letras y dianas de tiro al blanco, que eran planos por naturaleza. Como si dijéramos, nacieron para ser planos. Y precisamente en ese contexto, Johns lograba algo increíble: incorporar objetos reales a la pintura moderna de manera que ni violaba la ley de la falta de relieve ni aportaba implicaciones literarias. Es más: convertía esas piezas cotidianas (las banderas y las cifras) en objetos de arte... con lo que restaba contenido literario. ¿Eran forma, eran contenido? No eran nada. Sólo una más alta síntesis. <<Un producto increíble>>, dijo, Steinberg.

Pero algo más queda por decir, Johns había cubierto sus signos planos a base de pinceladas breve y nerviosas a lo Cezanne, continuaba Steinberg. Quizá por ello, parecían más planos que nunca".

Tom Wolf, 1975

Kosuth realizó "One and five (clock)" de 1965, reloj y fotografías. Cuatro fotografías, una del reloj y tres de definiciones (tiempo, reloj, objeto), cada una: 50.8 x 50.8 cm. (20x20 pulgadas) de la colección de Panza di Biomo de Milán. Expuesto como prestado en el museo Guggenheim, Nueva York y Tate Gallery, Londres. En esta obra (de la serie proto-investigaciones), figura N°2, muestra un mismo objeto presentado no sólo de tres maneras distintas: el reloj real, la fotografía del reloj, y su definición en el diccionario sino que Kosuth además expuso dos definiciones más una del tiempo, y otra del objeto. La presentación de la obra tiene el siguiente orden: la fotografía del reloj (a la izquierda), el reloj real (en el centro), y las definiciones del diccionario (a la derecha) por orden (tiempo, reloj, objeto). A diferencia de otra de sus obras "Una y tres sillas" en la que sólo expuso el mismo objeto -banal- presentado de tres maneras distintas: la silla real en el centro, la fotografía de la silla (la reproducción icónica) a la izquierda, y su

definición en el diccionario (su condición lingüística -el significado es el objeto-) a la derecha.

La obra -"Uno y cinco (relojes)"- es una obra más compleja que la de "Una y tres sillas" porque, presenta tres definiciones del diccionario (tiempo, reloj, objeto). Es decir, del objeto real, reloj expone tres definiciones una de su referencia al tiempo, otra de su referencia al reloj, y la tercera la referencia del reloj como objeto. En la realidad de un objeto real (reloj) está presentando cinco niveles de lecturas (imagen que nos sitúa en un pasado próximo desde punto de vista de la temporalidad), el objeto real "reloj" que nos sitúa en el presente y las tres definiciones del diccionario (tiempo, reloj, objeto) que según V. Combalía lo vemos como a-temporal, puesto que proviene de un contexto específicamente cultural, conceptual y neutro.

Para Bruce Boice en su artículo *J. Kosuth: 2 Shows* (1973) publicado con motivo de la exposición de sus primeras obras desde 1965-1967 en la galería Leo Castelli en 1972- publicado en *Artforum*, la obra de Kosuth de este período con el título general *proto-investigaciones* todas se ocupan del lenguaje, pero se colapsarían explícitamente ocupándose de la relación entre el lenguaje y el mundo real, la obra primariamente colapsando al lenguaje sólo por extensión con el mundo material. Este último grupo de obras tenía la forma de las fotografías bien conocidas en blanco y negro ampliada, de las definiciones de diccionario, en este caso de las palabras "rojo", "blanco", "amarillo", "púrpura", "azul", y "verde", todo bajo título "Arte como idea como idea" (...) -sobre la primera etapa- estas obras no sólo examinan la relación entre el lenguaje y el objeto físico, sino también la relación entre verdades y objetos, presentando una situación en la cual lenguaje puede ser visto funcionar como representación, y lenguaje y representación pueden ser vistos relacionando al mundo físico de la misma manera. Uno puede también considerar

la relación entre lenguaje, imagen, y el mundo físico como se presentó aquí como 'one of being' junto sobre una pared, la cual levanta cuestiones de inferencias y exposiciones que indican que todas las inferencias o lecturas o construcciones son contingentes en el contexto. Sobre la obra elegida para nuestro análisis B. Boice hace la siguientes reflexiones:

"..., utilizando un reloj, para explorar todas las cuestiones anteriores. Además del reloj real y la fotografía hay tres definiciones: "tiempo", "reloj" y "objeto". El diccionario, desde luego, no puede hacer frente a la palabra "tiempo", y la presencia de su definición despierta algunas cuestiones interesantes sobre la relación de "tiempo" y "reloj", porque sólo a través de los relojes tenemos absolutamente cualquier comprensión del tiempo, así claramente tiempo no puede ser identificado con reloj. El problema real aquí es que definir un reloj sin definir el tiempo es presentar una obvia e inadecuada noción de lo que es un reloj, pero a parte de nociones de tiempo, un reloj es algún tipo de brújula mecánica rara. La adicional presencia de la defición de "objeto" indica que la lista de palabras descriptivas para el reloj o cualquier otro objeto es infinito, y que las palabras usadas son, en este sentido, arbitrarias. Del hecho que la lista de las palabras descriptivas es infinita, podemos inferir que un objeto nunca completamente está descrito."(1)

Meditando sobre otros aspectos de la obra de Kosuth, por ejemplo, explicar la manera tan peculiar como Kosuth hace obras de arte y que consecuencia tendrían para la filosofía del arte o la estética en donde describen lo que es la clasificación de las Artes. John Hospers en "Estética, historia y fundamentos" (1990), nos explica que las Bellas Artes pueden clasificarse de diversas maneras; pero la naturaleza del medio en que se crean tal vez sea el criterio más seguro.

J. Hospers en su clasificación expone los siguientes tipos: las Artes auditivas, las Artes visuales, la literatura, las Artes mixtas.

Ahora bien, sobre las Artes visuales, Hospers escribe, *"las Artes visuales incluyen todas aquellas artes que constan, fenomenalmente, de percepciones visuales, su reclamo se dirige de forma primaria a la vista, aunque no exclusivamente, porque algunas pueden también estimular el sentido del tacto. Las Artes visuales incluyen gran variedad de géneros: pintura, escultura, arquitectura, y virtualmente todas las artes útiles"*. (2) De ahí que ante una obra como "Uno y cinco (Relojes)" de Kosuth, claramente es apreciable que aparte del discurso propio de la obra y lo que quiere expresar o demostrar; los problemas que surgen a raíz de su planteamiento mirándolos desde la óptica de Hospers son diversas. Debemos evocar que para comprender, describir y analizar la obra de Kosuth con lo particular que es, se debe reflexionar sobre ella desde una óptica conceptual y su contexto correspondiente, es decir, dentro del ámbito del arte conceptual o estudiarlas también en el contexto teórico creado por el propio Kosuth mediante la teoría formulada por él. Lógicamente en ambos contextos (contexto conceptual en general y en el contexto particular de los textos de Kosuth), la obra de Kosuth puede expresar de manera más completa su funcionalidad. Sin embargo, examinándola desde una óptica tradicional de las artes visuales, de antemano ya se sabe la cantidad de problemas que empiezan a surgir. Precisamente por la concepción que tenemos de la naturaleza del medio, por ejemplo en el caso de la pintura: un soporte rectangular o cuadrado bidimensional y el uso de variedades de colores, etc. Ahora bien, en el caso anterior, el corolario de nuestra propuesta sería aceptar el rechazo de la dicotomía de la pintura y la escultura en términos tradicionales y aceptar la obra de Kosuth con la clasificación general como arte. Y en el caso que deseáramos contraponernos a la posición de Kosuth debemos abrir un discurso diferente con unos principios y

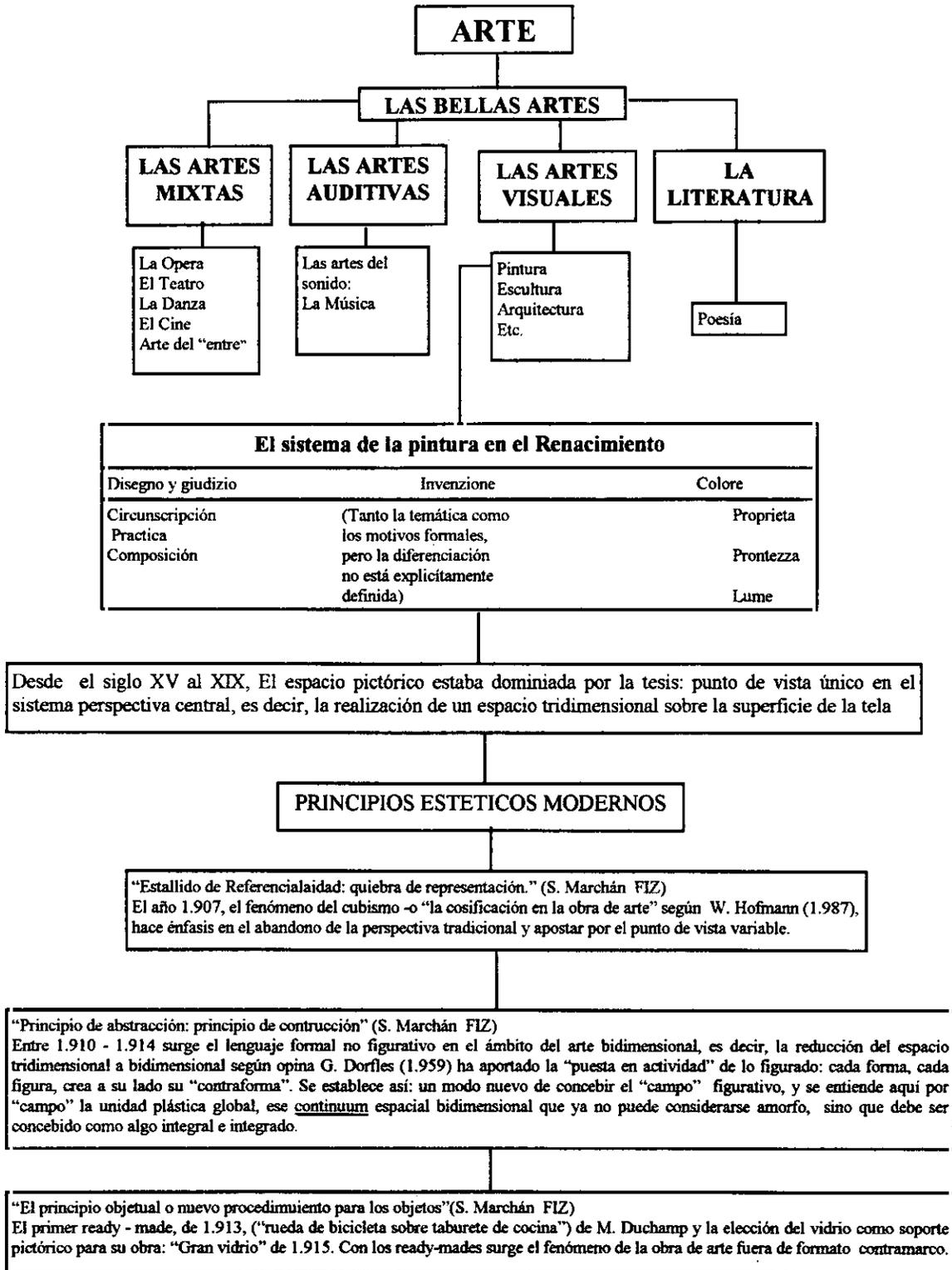


GRAFICO Nº 20

criterios distintos de los fundados por Kosuth. En ambos casos sigue abierta nuestra propuesta de analizar la obra de Kosuth del período "Arte como Idea como Idea" desde el punto de vista de forma y contenido.

si queremos determinar donde podríamos situar los objetos artísticos creados por Kosuth, en un esquema tradicional, se puede apreciar tal situación en la gráfica N° 18.

Como se puede apreciar la obra de Kosuth, es de alguna manera la continuidad de la estética duchampiana, es decir, las obras de Kosuth se salen de la categoría de un género como el de la pintura o el de la escultura, la obra de Kosuth -y por sus propias afirmaciones, por ejemplo, en su conversación con Stig Brogger y Erik Thygesen (Radio Danés, 1970), donde Kosuth afirma que uno siempre debe buscar el contexto más amplio en el cual intentar responder las cuestiones, y que es siempre más radical, desde luego -- el problema ahora es cuestionar la naturaleza del arte -- y la 'pintura' es también un campo muy limitado si uno está interesado en 'pintura' no puede al mismo tiempo estar interesado en el concepto de 'arte' -Ya no es ni la pintura ni la escultura. Sin embargo, podríamos hipotetizar y decir que la obra de Kosuth es también una especie o un género entre las artes mixtas o es un arte híbrido, el porque de tal razonamiento es que por ejemplo un subgénero como el de la ópera incluye música, palabras e imágenes visuales, o en el caso de representaciones teatrales combinan el arte literario (palabra) con la habilidad escénica y las imágenes visuales - como dice Hospers. Porque en las obras de 1965 él trabajó con medios como (imagen, objeto, palabra). Sin embargo si tomamos las palabras del propio Kosuth que afirma que su obra es arte, sólo arte, es decir, un arte híbrido y de lo que ya tenemos experiencias históricas de ello, por ejemplo en Jasper Johns o Schwitters, de esta manera excluye categorías de subgéneros como pintura y escultura.

Esto ocurre en el caso que interpretemos las palabras de Kosuth también ahora de una manera radical. Ahora bien, desde el punto de vista de la filosofía del arte se puede examinar que la obra de Kosuth es arte o no; y también tener a la vista que desde punto de vista del problema de la forma y contenido de las artes visuales habría posibilidad de hacer tal análisis. También podríamos hipotetizar que en el caso que estamos de acuerdo con la legitimidad de la afirmación de Kosuth y que realmente se podría excluir los subgéneros de la pintura y la escultura, que en éste caso no sería necesario estudiar la obra del propio Kosuth desde el punto de vista de la forma, en su concepción clásica por ejemplo en las artes visuales y específicamente en la pintura. Y en el caso de que denegamos su hipótesis de trabajo de carácter un tanto radical sobre los géneros de las artes visuales, entonces podría ocurrir el debate en el que se puede realizar una lectura de la obra de Kosuth desde la óptica de la forma y contenido. Sin embargo, también subrayamos que Kosuth nunca radicalmente ha denegado a subgéneros como la pintura o la escultura, únicamente ha hecho énfasis sobre los problemas que abarcarían volver a hacer una obra pictórica o escultórica.

En síntesis Kosuth en sus primeras obras, tal como "Una y tres sillas" de 1965, se interesó por la relación entre el objeto real y sus posibilidades representativas abstractas: la ilusión del objeto (la imagen), el concepto del objeto (es decir, el significado de "objeto" es el objeto mismo). Desde éstos experimentos Kosuth movió por definiciones de tales conceptos como "Transparencia", "Transparente", "objeto", "Universal", "Nada", todos bajo título "El Arte como Idea como Idea", que a su vez podríamos definirlos como una extensión del "Arte -como- Arte" del Reinhardt.

Así, añadimos que estamos en consonancia con Jessica Prinz en "Art Discourse/discourse in Art" (1991), que claramente las

obras de Tierra, las obras conceptuales, y "los esfuerzos relacionados" no han reemplazado a la pintura como una actividad viable para el artista; el testimonio de ello es, el realismo duro, el foto-realismo y el neo-expresionismo. Pero sólo artistas tales como Kosuth, Smithson y Anderson todos producen obras que llaman al cuestionamiento y efectivamente ponen a prueba los límites del arte establecido. Estos artistas crean obras en las cuales incorporan los objetivos, los medios, o estrategias traídas de otras disciplinas de una manera significativa. Ni una vez la estética modernista de un objeto de arte autónomo es rechazada con este arte, pero también, junto con ella, la noción de arte en sí misma autónoma y separada de otras disciplinas. La estrategia del arte contemporáneo puede ser vista como parte de la dinámica general creativa; sin embargo el arte post-moderno cambia este proceso de una forma significativa desde un nivel de género a un nivel de disciplina. O como Prinz que nos habla de David Antin y su artículo, "It Reaches a Desert where nothing can be perceived But feeling", Art News /0 (March 1971), que también afirma, si esta algo lleno de significado, posible que estemos obligados a empezar por eliminar los géneros que han ayudado a trivializar nuestro arte. Con esto no quiero decir, sub-género como "pintura" o "escultura", quiero decir que la distinción entre los artistas en general.

IV.1.2. "One and three hammers", 1965, Milwaukee Art Museum

"¡Por fin! se acabaron los objetos referenciales, las líneas, los colores, las formas, los contornos, los pigmentos, las pinceladas, las evocaciones, los marcos, las paredes, las galerías, los museos, se acabó el realismo, se acabó la torturada contemplación de endiosada pintura plana, ya no se necesita audiencia, sin un "destinatario" que puede ser o no ser una persona y puede estar allí o no, se acabó la proyección del ego, tan sólo el "artista", en tercera persona, que puede ser o no ser alguien, ya que nada se le pide, ni siquiera la existencia, perdida en el modo subjetivo;...

Tom Wolf, 1975

"Hace algunos años nació una máquina gloria de nuestra época, que día tras día constituye pasmo para nuestro pensamiento y terror para nuestros ojos. Antes de que haya pasado un siglo será esta máquina el pincel, la paleta, los colores, la destreza, la agilidad, la experiencia, la paciencia, la precisión, el tinte, el esmalte, el modelo, el cumplimiento, el extracto de la pintura... Que no se piense la daguerrotipia mata al arte... Cuando la daguerrotipia, criatura colosal, crezca, cuando todo su arte y toda su fuerza se hayan desarrollado, entonces la cogerá súbitamente el genio por el cogote y gritará muy alto: ¡ven aquí, Me pertences; Ahora trabajamos juntos".

Antonio Wiertz, 1855

Citado por W. Benjamin en Discursos interrumpidos I.

La obra titulada "One and three hammers" de 1965 pertenece a la serie llamado "Proto-investigaciones". Esta obra tendría la misma lectura que otras de la misma serie tales como: "Una y tres sillas", "Una y tres fotografías", "Una y tres cajas", "Lineal/regla" y "Una, dos y tres macetas", todas pertenecen al año 1965 - 1966.

Para comentar ésta obra deseamos recordar a algunos autores que de alguna manera relacionan la obra de Kosuth al filósofo ateniense Platón, María Elena Ramos, Gabriel Guercio, Guillermo Solana Díez y Nicolás Bourriaud, entre otros.

Guillermo Solana en su artículo "Joseph Kosuth como artista platónico" (1996) escribe: "Si finalmente hubiera que buscar un filósofo a quién asociar con Kosuth, no sería Wittgenstein, ni Hegel, ni Kant, sino la autoridad más originaria de Platón.

Aunque el nombre del filósofo ateniense no se menciona ni una sola vez en los textos del artista su presencia atraviesa toda su obra, de un extremo a otro.

La referencia a Platón en la obra de Kosuth es patente ante todo en su descrédito de la incierta experiencia sensible y en la complementaria exaltación de la idea. Así desde el mismo comienzo de su trayectoria: en sus llamadas proto-investigations, fechadas por el artista en 1965. "One and Three chairs" (1965) no sólo es una obra muy notoria sino que plantea el esquema reiterado con variantes en una serie de piezas tempranas: La yuxtaposición de un objeto, su fotografía (en el mismo lugar) y uno o varios textos extraídos de un diccionario. Se suele ver la constelación de éstos tres elementos como centrada en el objeto (considerando imagen y texto como sus satélites) pero parece más adecuado leerla como una sucesión ascendente de izquierda a derecha: imagen - objeto - definición. La fotografía nos remite al objeto, el objeto al texto del diccionario."(3)

Y María Elena Ramos reflexiona sobre la relación que puede haber entre la obra de Kosuth y "la teoría de Ideas" del Platón, entre otras opiniones. Ella pone de manifiesto: "Con la teoría de las ideas del Platón (su "One and Three chairs" invariablemente me remite al ejemplo de la cama real del Platón, la cama del escultor, y la idea de la cama, ésta última es una de las más significativas)".(4) No obstante M^a Elena Ramos también propone otras relaciones como: entre la obra de Kosuth y El pensamiento de otros autores como: "Con la proposición de "hacer cosas con el lenguaje" y del J.L. Austin, la posición que también se extiende a otros pensadores en la filosofía Analítica y la filosofía del lenguaje. Con los conceptos de óptica contra táctil, en Benjamin; y también su concepto de spleen (esplín) o nostalgia que el hombre contemporáneo supera como resultado de la pérdida del antiguo ambiente y de la aparición del choque de los medios de comunicación con el concepto de Mise en Oeuvre de la verdad, en Heidegger".(5)

Sin embargo Kosuth con respecto a tales opiniones o planteamientos sólo expresa su pasión por el arte, es decir, su educación es el reflejo de aquella.

"One and Three Hammers", 1965 ("Una y tres martillo") del Kosuth presenta tres formas de conocer un objeto: através de su imagen, su forma material y su definición tomado del diccionario. Esta obra fue expuesta en University Art Museum - Santa Barbara, Santa Monica Museum of Art - Santa Monica y North Carolina Museum of Art - Raleigh durante los meses de Enero a Octubre de 1992. El martillo y dos Photostats (Fotoestatos) de 20x53^{3/8} overall de Milwaukee Art Museum.

En la mayoría de las veces la oposición de la imagen visual del objeto real (en éste caso el martillo) es idéntica a la realidad que representa. El martillo como imagen del objeto y a su vez como signo. Signo icónico (en su aspecto visual) y signo lingüístico (en su aspecto ideacional). Tal descripción o interpretación de la obra de Kosuth de la serie de protoinvestigaciones, podría realizarse en caso que no tomamos la obra en sí como una totalidad y en su lugar optamos por dar un comentario más bien no envolvente al conjunto de la obra, es decir nos referimos solo a los elementos que constituyen la totalidad de la obra.

"Uno y tres martillos" como título podría interpretarlo de la siguiente forma también en la primera parte del título la palabra "Uno" hace referencia a un objeto determinado en su unidad individual es decir, sólo una unidad de éste objeto que en éste caso es el martillo, y después la segunda parte del título: "Tres martillos" que es una afirmación que fuera de nosotros existe de un mismo objeto tres unidades de diferentes índoles (imagen, objeto, definición). Como por ejemplo podríamos decir tres manzanas o tres libros, sin embargo entre la primera y la segunda parte del título es decir entre "Uno" y "Tres martillos" también existe una

relación de conexión que implícitamente en éste caso está mencionada con la conjunción "y".

Tres martillos nos dirigen hacia tres formas de objeto de distinta naturaleza (o dos maneras de reproducir la realidad): la imagen (a la izquierda), el objeto real "martillo" (en el centro) y la definición lingüística del objeto: (el significado de "martillo" es el objeto "martillo") como signo lingüístico (a la derecha). La palabra "Uno" también puede dirigir nuestra atención hacia una unidad del objeto real, como la única referencia al número de la forma física del objeto.

Kosuth nunca tuvo la intención, a pesar de sus lecturas, de ilustrar la filosofía del lenguaje del L. Wittgenstein. Sin embargo nosotros en un intento de interpretar la obra de Kosuth acudimos a la propia filosofía Wittgensteiniana para usarla como uno de los recursos de análisis y lectura de la obra de arte de Kosuth. Realizaremos un proceso al inverso de lo que hizo Kosuth. Kosuth había estudiado a fondo la obra filosófica de Wittgenstein -debiendo recordar que Kosuth no es el único artista que había estudiado la obra de L. Wittgenstein, se puede citar a otros autores tales como: Richard Serra, Arakawa, Robert Irwin, Johns, Robert Smithson, Sol Lewitt y Weiner entre otros-. Y él mismo afirma que su arte y sus lecturas están interrelacionadas.

Ya se sabe que la construcción de una obra como la de "Clock (One and five)" o "One and Three Hammers" conceptualmente son diferentes que de los Ready-Mades d M. Duchamp o de las críticas formuladas por Magritte sobre el ilusionismo pictórico o de la obra de Picabia proposición lingüística cuyo significado viene dado por la sustitución de un signo por otro signo, a lo largo de un eje de contigüedad metonímica, interrumpida por la separación metafórica del título (la veuve joyense, 1921). Sin embargo, a pesar de las

diferencias, podemos afirmar que la obra de Kosuth de éste período, sigue estando en la línea de Duchamp, Magritte, Picabia o Jasper Johns entre otros. Tomando como precedentes no se olvida que otros autores en otros momentos y contextos también en sus obras hicieron hincapié en la correlación entre la imagen y texto (es decir el interés por el uso de las palabras o letras en la pintura) o con la fotografía, artistas, por ejemplo como: Francis Picabia, Edward Ruscha, Magritte, Johns, Barbara Kruger, Jochen Gerz, Christian Boltanski, Jean Le Gac, Laurent Joubert, Victor Burgin, John Baldessari, Robert Smithson, Laurie Anderson, entre otros; la imagen como lo visual y el texto como la posibilidad de representar el mundo por parte del lenguaje en términos Wittgensteiniano (Tractatus lógico philosophicus), sin olvidar la concepción del lenguaje en la segunda obra de Wittgenstein en la que el lenguaje ya no es un espejo de la realidad. Simplemente es un instrumento para el desarrollo de la vida del hombre - según escribe Vicente Muñiz Rodríguez en "La introducción a la filosofía del lenguaje. Problemas ontológicos" de 1989 sobre la filosofía de Wittgenstein -, que en ambos casos se refieren a un mundo real e imaginario. Podríamos también citar a las obras de autores como: Simone Martini, Annonciation, 1333; Masaccio, crucifixion dite Trinite, vers 1426-1428; Fra Angelico, Annonciation dite Pala de Cortone, 1433-1434; Édouard Manet, le Bouquet de violetter, 1872; Jacques-Louis David, la mort de marat, 1793; Georges Braque, le portugui, 1911; Paul Klee, Hoch und Strahlend Steht der mond, 1916-1920; François Dufrêne, le M, le O, le T du MOT NU MENTAL, 1964; Kurt Schwitters, Heet Water, 1921; Raoul Hausmann, Pinaltries, 1965, entre otros - Estas referencias están tomadas de Artículo Claude Frontiri: "L'image prise aux mots", y el de Marc Dachy: "Quelques mots sur le rôle des mots dans la transformation plastique chez kurt schwitters (e Raoul Hausmann)", que en sus obras hicieron uso de lenguaje ordinario; no obstante todos los autores ya mencionados de manera distinta hacen uso del

lenguaje que Kosuth.

Volvemos a retomar tres cuestiones planteadas anteriormente:

- (1) La de problema de las categorías de género en la obra de Kosuth.
- (2) Realizar un análisis crítico desde el punto de vista de Forma y Contenido -por lo cual iniciamos tal análisis de las obras de este período de 1965-1966 y continuamos nuestro análisis con las obras del período "Arte como idea como idea".
- (3) La interpretación de la obra de Kosuth a través de la filosofía de Wittgenstein como una de las alternativas de análisis y comprensión.

En el primer caso deseamos enfatizar la siguiente concepción con respecto a las categorías de género:

Arte --> las Bellas Artes --> las Artes Visuales --> pintura, escultura, arquitectura, etc.

Lo que realmente Kosuth propone, al excluir la dicotomía de la pintura y escultura por sus propias limitaciones, quiere sólo quedarse de las clasificaciones expuestas, con la categoría del arte. De ahí también ser capaz de excluir las Artes Visuales que incluyen variedad de géneros o subgéneros: pintura, escultura, arquitectura, etc.

En ésta serie de obras (porto-investigaciones) incluyendo a "One and Three Hammers" a parte de problema de las categorías de género también surgen otros problemas dentro de conceptos y medios tales como:

- (1) El problema de la representación
- (2) El significado

Y con respecto a aspectos de las obras de arte - Hospers expresa (1990) - hay varias formas diferentes de prestar atención a las obras de arte; es decir, hay varios tipos de valores que el arte puede ofrecernos y que merecen distinguirse en el análisis estético. En todo caso, he aquí algunos de los que mejor conviene distinguir:

- (1) Valores sensoriales
- (2) Valores formales
- (3) Valores vitales

El problema de la representación en la obra de Kosuth nos causa un tanto ambigüedad, que Kosuth mismo intenta corregirla en la serie de obras tituladas: "EL ARTE COMO IDEA COMO IDEA". No obstante, donde se habla de la serie proto-investigaciones no se puede evitar hablar de paradigma representacional de las artes visuales. Hospers sobre el problema de la representación expone sus reflexiones, diciendonos que:

"Las artes visuales puede decirse que representan objetos del mundo. Rigurosamente hablando, la pintura presenta una serie de colores y figuras que luego interpretamos o elaboramos como representaciones de diversos objetos del entorno vital. No todas las pinturas, desde luego, son representativas. Pero muchas obras de pintura, escultura y otras Artes visuales, representan claramente objetos de la naturaleza, sin embargo, el sentido en que lo hacen no siempre es el mismo: existe cierta diferencia entre pintar un objeto y retratarlo (...) lo representado en el cuadro puede deducirse de su contemplación, junto con cierto conocimiento del mundo; lo retratado sólo puede referirse generalmente del título. Si cambiase el título, el sujeto retratado sería distinto, pero la pintura seguiría siendo la misma".(6)

Sin embargo, viendo la obra de Kosuth desde la versión Hospersiana nos da cuenta que Kosuth no tuvo la intención de cambiar el nombre del objeto banal como ocurre por ejemplo en

el caso de Duchamp en su Fuente (1917), que era un urinario elevado a la categoría de objeto artístico - según Juan Antonio Ramírez: "Duchamp. El amor y la muerte, incluso" de 1993 - no puede ser, bajo ningún concepto, algo "Neutral".

Lo que sucede con el ready-made de Duchamp es el siguiente planteamiento en su obra: Lo importante es la idea del artista para crear una obra y que su realización es otro asunto. La realidad misma ya es "Arte". Como el argumento que apareció en artículo de William A. Camfield, "Marcel Duchamp Fountain. 1989: "Coger un artículo de la vida diaria y colocarlo de tal manera que su significado habitual desaparece bajo el nuevo título y punto de vista: crear un pensamiento nuevo para ese objeto."(7) Realmente el paradigma de la obra de arte que no es ni-escultura-ni pintura como la obra de arte genérica surge con los ready-mades. El Ready-made se ha interpretado como el germen de un arte del objeto - como afirma Guillermo Solana -.

De lo que hemos venido explicando, deducimos que hay temas comunes entre la formación de una imagen en pintura y en la fotografía, es decir en ésta serie de obras (proto-investigaciones) existe una intención oculta formalista a pesar del aspecto analítico de las obras de éste período de Kosuth. Aspectos que en la serie "El Arte como Idea como Idea" por Kosuth están ya corregidos, a saber, Kosuth excluye la imagen fotográfica de sus obras. Y de ésta manera excluye de su obra el aspecto pictórico. En síntesis podemos afirmar que incluso éstas obras tempranas de Kosuth no se adaptan con la realidad de "La teoría de la desmaterialización de la obra de arte" que en su momento era un planteamiento radical con aspecto contextualista. Ver la teoría de la desmaterialización en su contexto Lucy Lippard y John Chandler, "La desmaterialización de arte" ("The dematerialization of art"), Art International, El carácter del contexto del arte como idea nos describen así: " En el

curso de los años sesenta, una aproximación artística, anti-intelectual, emocional e intuitiva, característica de los dos decenios precedentes, ha empezado a ceder terreno ante una aproximación ultraconceptual que pone el acento casi exclusivamente en el proceso intelectual, mientras que cada vez hay más obras concebidas en el taller del artista, pero ejecutadas por profesionales, siendo el objeto sólo el producto final, muchos artistas se desinteresan del futuro material de la obra de arte. El taller se ha convertido en un lugar de estudio. Esta tendencia parece conllevar una profunda desmaterialización de la obra de arte, en particular del arte como objeto, y si continúa así tal vez el objeto acaba siendo totalmente caduco. Las artes visuales parecen en este momento dudar en la encrucijada de caminos que quizá lleven los dos al mismo sitio, aunque provengan de dos orígenes diferentes: el arte como idea y el arte como acción. En el primer caso, lo que se niega es el material, mientras que en la sensación pasa a convertirse en conceptos; en el segundo caso, lo que se transforma en energía y en movimiento -tiempo es la materia". (8)

En "One and Three Hammers", Kosuth realmente aún no se planteaba el concepto de la desmaterialización de la obra de arte y la prueba de lo dicho está justamente en el proyecto de ésta serie (proto-investigaciones) de obras. Examinando la obra de Kosuth desde la óptica de la naturaleza del medio en que está creada, nos encontramos ante el uso de distintos materiales -en realidad estaba haciendo un arte multimedia (un arte híbrido)- el objeto real "martillo" está hecho de madera y metal de acero; la fotografía, a pesar de los medios utilizados (la cámara y sus accesorios, la película y el laboratorio de la revelación) están ausentes para su producción, sin embargo ella misma intrínsecamente los contiene, y los expresa mediante la imagen contenida. Y por último el uso de la palabra sacado del diccionario e impresa sobre papel (el uso de color blanco y negro sobre el papel).

A parte de las descripciones sobre el protagonismo de la fotografía en la obra de Kosuth, del período de 1965-1966, nos interesa la manera espléndida de Rosalind E. Krauss en "La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos" (1996), donde ella interpreta algunas obras de autores como Vito Acconci (Airtime 1973), M. Duchamp ("Tu m'" de 1918, "Machine optique" de 1920, "Joven triste en un tren" de 1911, "La Mariée mis à nu' parses célibataires même, llamado también "El gran vidrio" de 1915-1923 y " With my tongue in my cheek" de 1959), y de Dennis Oppenheim ("Extensión de identidad" de 1975), entre otros; basándose en términos tales como "El modificador", "El índice", "lo simbólico" y " Lo imaginario".

En una aproximación a la metodología de Krauss, podemos elaborar la siguiente interpretación de la obra de Kosuth. En un inicio decir que en la obra " One and three hammers", la definición del término martillo sacado del diccionario es el objeto real como una realidad inminente y estático. Y si tomamos el término "Índice" tal como lo define Krauss: "A diferencia de los símbolos -siguiendo la definición del lenguaje oral o escrito como algo formado por el tipo de signo que denominamos símbolo- los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índices entrarían las huellas físicas (como las huellas dactilares), los síntomas médicos, y los propios referentes de los modificadores (el modificador es el término que utiliza Ramón Jakobson, 1957, para referirse a la categoría del signo lingüístico cuyo" contenido de significación" es precisamente estar "vacío" por ejemplo, "Esta", los pronombres personales " Yo" y "Tu" entre otros). Las sombras proyectadas también podrían servir como signos indicadores de objetos".(9) Es decir, en la obra de Kosuth el uso de la fotografía (la imagen) juega un papel

como índice. Así como afirmó Krauss los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. En ese aspecto Krauss, citando a Lucy Lippard y su contribución al catálogo sobre la retrospectiva de Duchamp en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1973), afirma que Duchamp fué el primero en establecer la conexión entre el índice (como tipo de signo) y la fotografía. No obstante Krauss refiriéndose al encuentro entre Man Ray y Duchamp y el papel de Man Ray en el desarrollo del "Gran vidrio" hace las siguientes reflexiones:

Para aclararnos un poco más también debemos preguntarnos primero acerca del título, del asunto y de la tesis de la obra de Kosuth. El título de la obra es: "One and Three Hammers" (Una y tres martillos); su asunto es darnos a conocer tres maneras distintas de conocer un objeto que en éste caso es un "martillo". La idea subyacente de la obra es poner de manifiesto a pesar de las relaciones que puede existir entre estos tres niveles de conocer una cosa, a presentar de las diferencias que existe entre ellos. La tesis oculta que defiende Kosuth mediante ésta obra está expresada en su artículo ya conocido "El Arte después de la filosofía" (1969), que anteriormente en el capítulo "análisis y valoración de los textos de Kosuth" ya hemos debatido.

Ahora interpretar la obra de Kosuth -una de las maneras de estudiar, entender y analizar la obra de arte de Kosuth- desde la óptica de la filosofía de L. Wittgenstein nos parece interesante con la condición de que en su filosofía tengamos en cuenta temas tales como: "Mundo", "Duplicación de la realidad", "Temporalidad", "Lenguaje", "Complejo y cosa", "Significado como juego lingüístico" y "Gramática y lógica", que son de interés como paradigma de análisis.

Se describe la obra la cual es el objeto de este análisis: "Uno y tres martillos" de 1.965 es una obra de la serie

proto-investigaciones que está materializada mediante una imagen fotografiada de un martillo (Aspecto visual- a la izquierda), la forma física del martillo (objeto real- en el centro) y la definición de la palabra martillo sacado del Diccionario (Aspecto Lingüístico- a la derecha). Ahora bien, de una manera simple se puede decir que la obra de Kosuth está en el mundo o en realidad esta dentro del sistema total del mundo como lo particular, es decir, según Wittgenstein, *"Puedo considerar el mundo como un sistema fundamental, y dentro de ese mundo como sistema fundamental puede encontrar sistemas particulares, es decir, mundos especiales"*, "un sistema, por así decirlo, es un mundo" (PB 152¹⁷⁸)(10), o "El mundo está ya dado, el sistema está ya dado, por eso no puedo buscar un sistema. Hay que hacer notar, de modo muy general, que nunca puedo hablar de sistemas, sino sólo en sistemas" (PB 152¹⁷⁹)(11). De este modo -como escribe Wittgenstein- "el mundo es incuestionable y necesario, no puedo emprender su búsqueda. Es lo dado de principio, que da sentido a cada uno de los particulares. Es decir, que toda representación trata, en realidad, del mundo". (PB 34⁷¹)(12) "Así también a través de cada particular, se comprende el mundo que está a su base.

Esto se muestra claramente por el examen de la pregunta ¿De qué modo es demostrable algo? No basta con decir que P es demostrable, hay que especificar: Demostrable según un sistema determinado. Y, en efecto, la proposición P no es demostrable según el sistema S, sino según su sistema, el sistema de P. Al demostrar P, comprendo el sistema que está a su base. Al comprender el sistema que está a su base, comprendo P". (PB 153¹⁸⁰)(13); "Llegados a este punto hemos de distinguir entre totalidad empírica y sistema. Los libros y las sillas de este cuarto, por ejemplo, son totalidades empíricas. Su extensión depende de la experiencia. El sistema, por el contrario, depende del principio que está a su base" (V. WP, 216)(14).

La síntesis de las afirmaciones de Wittgenstein serían: En el primer nivel está el mundo como sistema fundamental o sistema total del mundo. Y en el segundo nivel están los sistemas particulares o mundos especiales, a partir de ahí se puede empezar a colocar la obra de arte de Kosuth en el mundo y en su sistema particular que es el Arte. "Lo significa a él, y sólo a él puede significar" (V. PB47⁸⁰)(15).

"Uno y tres martillos" poco a poco nos sitúa ante una situación poco habitual y por decirlo sí que tiene un grado de complejidad. "La imagen - el objeto - la definición" compone la obra de Kosuth arriba citada, ahora bien, antes de hablar de las sugerencias de Wittgenstein sobre la relación entre el mundo y el lenguaje; vamos a ver la obra de Kosuth desde la óptica de "El arte como símbolo" o lo que es lo mismo desde el punto de vista de la "Teoría de la significación". J. Hospers con respecto al arte como símbolo escribe: *"Algunos filósofos del arte han formulado la teoría de la significación, según la cual el arte se describe más propiamente como símbolo de los sentimientos humanos que como expresión de ellos. Para evitar la interminable polémica sobre la distinción entre signo y símbolo, nos limitaremos a hablar de los signos, dejando para otros la elección de los tipos de signos, que prefieren considerar como símbolos. En el sentido más amplio, <<A es signo de B cuando A representa a B de una u otra forma>>. El verbo <<significar>> quiere decir <<ser signo de>>: así, las nubes significan lluvia, la nota musical (una mancha en el papel) significa el tono que ha de ejecutarse, la palabra significa la cosa que representa, el sonido del timbre significa que alguien está a la puerta. La mayoría de los signos no se parecen a las cosas que significan. Pero algunos de ellos reciben el nombre de signos icónicos por parecerse o asemejarse"*(16), es decir, la obra de Kosuth encuadra en su sistema correspondiente que está en su base. Este sistema se llama "Arte" y que por corolario sí al comprender el sistema que está a su base -el arte- comprende también la obra de Kosuth. Entonces no se puede estudiar la obra de él fuera de su sistema correspondiente, es decir, su obra es

Arte y no es otra cosa que no sea Arte. Por consecuencia ya se puede afirmar que la obra de Kosuth según su sistema, el sistema de Arte como sistema particular o mundo especial está dentro del mundo o dentro del sistema total del mundo, de ahí, se puede afirmar también que compartimos con Wittgenstein donde dice *"El mundo, en cuanto incuestionable e indubitable fundamento-sistema o sistema-fundamento, nos resulta obvio. Esa obviedad se manifiesta precisamente en que no se manifiesta, es decir, en que el mundo no llama la atención. Todo aquello sobre lo que se pudiera decir algo se encuentra en el mundo, pertenece al mundo. El lenguaje no puede, en absoluto, significar algo diferente al mundo. Pero no habla, en absoluto, de ello, precisamente porque no puede significar algo distinto. El mundo nos resulta obvio porque el lenguaje sólo puede significarlo a él. (y también el lenguaje nos resulta obvio)... la obviedad del mundo se expresa, precisamente, en que el lenguaje sólo lo significa a él, y sólo a él puede significar".* (17)

De ahí, para completar la esfera mundo-lenguaje se basa en la teoría de la significación según, *"las obras de arte son signos icónicos del proceso psicológico que tiene lugar en los hombres, y específicamente signos de los sentimientos humanos".* (18)

Tomando en cuenta la explicación de Hospers sobre "La teoría de la significación" aplicándola a la obra de Kosuth: "Uno y tres martillos", se puede hacer la siguiente lectura de dicha obra: La imagen del "martillo" y la palabra "martillo" representan un objeto real martillo, sin embargo la cuestión es que el propio objeto martillo a su vez está auto-representándose o está representando a nada más que la obra misma. Sin embargo se debe recordar que la totalidad de la obra (es decir, las tres partes de la obra) quiere ser signo de algo o no. O la obra en sí sólo quiere ser signo icónico de sí misma. En términos analíticos y experimentales también se debe decir que la imagen del martillo (fotografía) es su aspecto visual y la palabra martillo (lenguaje) es el signo de martillo real y a su vez hace mencionar al aspecto lingüístico del objeto, sin embargo el martillo real como

objeto es un signo en sí, es decir, es la presentación de la idea ejemplar de la idea del martillo. Sobre el aspecto visual del martillo debe decir que en este caso el signo recibe el nombre de signo icónico por parecerse a lo que significa. No se debe olvidar que toda esta interpretación siempre que sea correcta solamente si no salimos de las relaciones internas de la obra.

Retomando otra vez las reflexiones de Wittgenstein y su referencia a la relación entre el mundo y el lenguaje, se debe recordar los siguientes problemas:

- (1) La obra de Kosuth implícitamente contiene o expresa el problema del lenguaje del arte.
- (2) En la obra de Kosuth existe un uso ordinario del lenguaje como material de la obra, es decir como podrían ser el uso de la fotografía o el objeto mismo como medios.
- (3) Las observaciones de Wittgenstein sobre mundo-lenguaje han sido de interés (ver en la página anterior cita 17) donde él hacía énfasis en el que, "El lenguaje no puede, en absoluto, significar algo diferente al mundo...el mundo nos resulta obvio porque el lenguaje sólo puede significarlo a él".
- (4) En la obra de Kosuth, él mediante el uso ordinario del lenguaje está mencionando a la obviedad del martillo se expresa en que el lenguaje sólo lo significa a él, y sólo a él puede significar.

Se puede concluir diciendo presentar el martillo (objeto real o la realidad en sí misma) real es metáfora del mundo, el mundo en el sentido de un objeto real ya dado, y en esta obra como sistema fundamental que sus derivaciones son: La imagen

como aspecto visual y la palabra como aspecto lingüístico (la imagen mental, sin embargo no hay que olvidar la interpretación anterior puede ser efectivo sólo en la obra misma y no en la obra refiriéndose al arte, entonces, el resultado será diferente, otra vez debemos volver al lugar que hemos estado al principio, es decir, tomar la obra como sistema particular que lo es en relación al arte es decir el arte mismo en nuestro sistema particular que está dentro o en el mundo como sistema fundamental.

Wittgenstein sobre los sistemas particulares hace la siguiente afirmación: *"Puedo colocar sobre el mundo una red unitaria de descripción, por medio de la cual reduzca todo a una forma unitaria. Según el tipo de red que elija sino el tipo de red que elija, surge un tipo u otro de descripción del mundo. Un tipo tal de descripción del mundo es, por ejemplo, la mecánica"*. (T 6.341)(19)

Como se puede apreciar y deducir con respecto al mundo se puede elegir una red unitaria de descripción, es decir, en nuestro caso la red unitaria de descripción es el Arte, así surge un tipo específico de descripción del mundo, a saber, un tipo tal de descripción del mundo es, el arte. De ahí surgen otros problemas, entre ellos, es que Kosuth nos da su propia manera de entender el arte, es decir define el arte a su manera, sin embargo si su definición fuera esencialista las cosas cambiarían y además el resultado de tal esencialismo también es definir la obra de arte de la misma manera. De todas maneras lo importante es que Kosuth a través de arte implícitamente está colocando sobre el mundo su red unitaria de descripción, por medio de lo cual reduzca todo a una forma unitaria, Arte Conceptual Lingüístico.

A partir de ahí, ya estamos en condiciones para hablar de la "Duplicación de la realidad" vista por la filosofía de Wittgenstein. El tema de la duplicación de la realidad no es

un tema nuevo en la filosofía, ya había existido en la propia filosofía de Platón: "Entre el mundo y el yo", como dice Wittgenstein, *"Se da de continua una duplicación que parece partir de las cosas y conduce hacia adelante en diversos estadios. Llega finalmente a una duplicación que parece consumada por el yo"*. (BR p.268)(20)

Interpretar la obra de Kosuth, desde el punto de vista de la "Duplicación de la realidad", a través de una ilustración de un catálogo de la exposición es hacer una lectura de una obra -en este caso "Uno y tres martillos"- que no es en realidad la obra misma, es decir, una figura es algo que figura algo. Una representación de una obra se asemeja a la obra sin las propiedades de dicha obra. Una ilustración o una figura de la obra de Kosuth no es la obra misma y en nuestro caso, la igualdad de la cosa consigo misma -la ilustración de la obra de Kosuth- significa que la cosa encaja en sí misma, en sus propias formas y estructuras. Según Wittgenstein -pero no lo es idéntica a la obra real de Kosuth. "Una cosa es idéntica consigo mismo"(PU 216)(21), es decir, la ilustración de la obra de Kosuth es idéntica consigo misma pero no es idéntica a la obra expuesta en una sala de exposiciones.

Si por un momento olvidamos que delante de nuestra mirada tenemos una ilustración de la obra de Kosuth, y empezamos a suponer que estamos delante de la obra real de Kosuth -Uno y tres martillos- en el espacio de una exposición, entonces en lugar de tener una ilustración de la obra total, tenemos delante de nosotros una imagen (fotografía), un objeto real martillo y la definición de la palabra martillo sacado del Diccionario, a partir de ahí se puede realizar un análisis desde la óptica de la duplicación de la realidad estudiada en la obra de Wittgenstein.

Con respecto a la duplicación de la realidad Wittgenstein formula la siguiente pregunta: *"¿De donde le viene su vida al signo, a la*

figura, a la proposición, cual es el medio en el que la proposición no está muerta?" y responde: "¡ El lenguaje; El lenguaje no está presente como cual, pero es la red de referencias vivas, que podemos ofrecer, y en la que la proposición tiene su sentido (V. Gr 101-102).(22) El que usemos una proposición significa, precisamente que comprendemos un lenguaje.

El signo (La Proposición) recibe su significado del sistema de signos, del lenguaje, al que pertenece. En pocas palabras: comprender una proposición significa comprender un lenguaje.

Se puede decir que la proposición tiene vida como parte que es del sistema lingüístico". (BL. p.21)(23)

Kosuth en la obra "Uno y tres martillos" aparte de la presentación del objeto real "martillo" expone dos tipos distintos de signos, uno a la izquierda, signo icónico (aspecto visual del objeto) y segundo a la derecha signo lingüístico (la palabra y su definición extraída del diccionario -"proposición"). Según Wittgenstein a la base de ambas representaciones del objeto real existe una red de referencias, que se ofrece, y en la que ambos signos tienen sentido. Y de ahí, con tales usos de signos se comprende un lenguaje. Es decir el lenguaje, por ejemplo, comprendemos en el caso de símbolo icónico a pesar de que no existe como tal, sin embargo es la red de referencia vivas.

La cuestión que podría preocuparnos al principio es que entre la imagen fotográfica y el objeto real existe un parecido, sin embargo en el caso de la palabra (aspecto lingüístico o la imagen mental) martillo y la forma física del martillo no se tiene ese parecido. Con respecto a tal diferencia Wittgenstein considera: "*Podemos imaginarnos, pues, una figura que, a pesar de ser correcta, no tenga parecido alguno con su objeto. Una proposición, ciertamente, puede ser una figura así. Si consideramos esta posibilidad no necesitamos ya intercalar sombra alguna entre la proposición y la realidad. << Pues ahora, la proposición misma puede servir de sombra, la proposición es, precisamente, una figura que no tiene*

la más mínima semejanza con aquello que representa >>". (BL p.65) (24) "En la proposición están unidas mutuamente las palabras y las cosas, sin que se haya intercalado en medio sombra alguna...entonces, es del todo correcto decir: La mera sombra no basta, puesto que se coloca delante del objeto, mientras que nosotros queremos que el referirse -a o el deseo contengan al objeto mismo... referirse- a es un inmediato aludir a aquello a lo que nos referimos. Para ello, aquello a lo que nos referimos, lo deseado, lo esperado, no necesita en absoluto estar presente, no necesito poder señalarlo, en efecto, referirse -a no es en absoluto señalar algo: << "Referirse a el, ciertamente existe una conexión entre mi habla y el, pero esa conexión se funda en el uso del habla, no en un acto de señalar>>". (Z24; V. Z18,19,20) (25)

Esta bastante claro los argumentos de Wittgenstein referidos a la figura que no tenga parecido con su objeto y de ahí proponiendo el problema de la relación de la semejanza entre la proposición "El lenguaje" y la realidad, teniendo en cuenta la obra de Kosuth donde del lado derecho del objeto real "martillo" se sitúa el texto extraído del diccionario, consecuentemente, las palabras y proposiciones expuestas realmente no tienen semejanza alguna con su objeto, es decir la proposición, es precisamente, una figura que no tiene parecido con aquello que representa. Es decir el texto expuesto por Kosuth (La definición de la palabra martillo) como proposiciones que es realmente está abarcando dos cosas: Las palabras y la cosa (en este caso el martillo).

Sin embargo cuando realmente estamos pensando en el objeto "martillo", donde está el objeto?, y si no está en la cabeza cómo consigue el pensamiento representar algo Wittgenstein nos plantea la situación de la siguiente manera: "Los objetos en los que pensamos no están en la cabeza, del mismo modo que no están en los pensamientos"(V. GR 96).(26)

Y continua:

<< "¿Cómo consigue el pensamiento representar algo?". La respuesta podría

ser: *"¿De verdad no lo sabes? Tú mismo lo ves, cuando piensas". No hay nada oculto.*

¿Como consigue la proposición tal cosa? No hay nada escondido">> (GR 63)(27)

"O"

"Si el pensamiento representa algo, si la proposición representa algo, no podemos ni tenemos por qué preguntar ya: ¿Cómo sucede eso? ¿Cómo representa algo el pensamiento o la proposición? Lo hacen. No hay nada más que buscar tras esto. Es algo último".(28)

y "La proposición no es expresión de un sentirse, sino expresión de un sentido.

Una proposición se compone de palabras: una palabra tiene significado, una proposición tiene sentido"(V. WP. 237).(29)

De los razonamientos de Wittgenstein entendemos que: La proposición representa algo, a su vez la proposición se compone de palabras y las palabras tienen significado, de ahí la proposición tiene sentido; pensando en la obra de Kosuth, se puede apreciar que la intención o la idea de la obra coincide con el proceso descrito por Wittgenstein, por un lado, y que tales procesos sean criticables, hablaremos de ello más adelante.

Se dijo anteriormente que en la obra de Kosuth lo visual y lo lingüístico están relacionados, se refieren -a o se asemejan al objeto real, ahora bien la proposición figura la realidad. Por eso se diferencia de la realidad. "Sí A tiene que ser la figura B, no puede ser del todo igual a B, porque entonces sería B y no una figura de B, ni puede ser del todo desigual a B. Ha de haber algo común en la figura y en lo figurado para que la figura pueda siquiera ser figura de lo figurado" (V.T 2.161).(30)"Eso común es la <<forma>>, la <<forma lógica>> o, también, la <<forma de figuración>>".(V.T2.18)(31)

Lo que vamos a examinar es cómo estas dos dimensiones, es decir aspecto visual y lingüístico (la realidad duplicada), concuerdan con la realidad misma. Y de ahí estudiar o plantear la posibilidad de hacer un análisis crítico sobre aquellos aspectos desde la óptica de la forma y contenido de las obras de arte.

Wittgenstein nos descifra tal relación de la siguiente forma: *"La distinción entre sentido y verdad procede de la llevada a cabo entre duplicación y realidad. Entre la realidad duplicada y la realidad misma existe concordancia. Envés de concordancia podríamos decir: figuratividad"* (V. GR. p.212).(32) *"Estoy en contacto inmediato con la realidad, y ésta se deja expresar, figurar, por mi. A causa de este contacto sé cuándo concuerda la figura con la realidad, cuándo la expresión está conseguida. La proposición figura la realidad. Por eso se diferencia de la realidad (V.T. 2.161).(33)*

"Esta forma no es algo que pueda ser deducida, abstraído y enunciado, de ambos. La forma común se muestra. La figura está ligada a la realidad, alcanza hasta ella, la toca"(V.T. 2.1511, 2.1515).(34) *"Es la propia realidad la que se muestra, expresa, dice, en la figura.*

Al figurar la realidad, creamos, en cierto modo, una doble realidad: la una representa a la otra y se convierte, así, en ella misma en una realidad, aunque referida y ligada a la otra. Nos podemos mover en las representaciones como en un cierto género de realidad. Haciendo eso, permanecemos, por medio de la figura, en referencia a la realidad, incluso se lo olvidamos.

Cuando desdoble a la realidad, la figuro y represento, lo hago de determinado modo y manera. A esto lo llamo el método de figuración o de representación. Por ejemplo, una melodía transcrita en notas es una figura de la melodía. Pero no constituye a la figura misma el hecho de que elija para esa figuración un método determinado, unos signos determinados, y su orden especial. Eso es el método de representación, cuyo resultado es la figura.

No es el modo de representación mismo el que figura, sólo la proposición es figura.

Pero el modo de representación, el método de representación, el método de figuración, deben estar determinados antes de que compare la realidad con la proposición. ¡Es que en la proposición la realidad es comparada, en cierto modo, consigo misma; y el método de esta comparación ha de serme dado antes de que vuelva a comparar (V.TB. p.112).(35) *"¿Qué hace el modo de representación? Determina cómo ha de ser comparada la realidad con la figura"* (V.T.B. p.111).(36) *"Aquí ronda una confusión: La que puede darse entre la relación del modo de representación de la proposición con su sentido, y la relación de verdad de la proposición"* (V.T.B. p.111).(37) *"La relación de verdad es la misma para todas las proposiciones, mientras que el modo de representación es distinto para cada una".*(38) *"La verificación no es un indicio de la verdad, sino el sentido de la proposición"* (P.B. 166²⁰⁰).(39) *"El sentido de una proposición es el método de verificación. Esto no es, pues, el medio de constatar la verdad de una proposición, sino el sentido mismo"* (V.W. p.47).(40) *"¿Por qué decimos: <<La realidad es comparada con la proposición>>, y no: <<La proposición es comparada con la realidad>>?"* (V.T. 4.05)(41) *"¿Por qué nos parece que la proposición está colocada frente a la realidad como un juez?, ¿Por qué parece exigir la realidad el compararse con ello?"* (V.G.R. 85).(42) *"Por que depende de nuestro modo de representación cómo se nos represente la realidad a sí misma. Por que la realidad, si se muestra, se muestra sólo en la proposición, en el lenguaje.*

Depende de nuestra actividad creadora qué símbolos haya en concreto en los que significamos la realidad, qué proposiciones formamos"(V.T. 5.555-5.556).(43)

En estos pasajes de Wittgenstein un tanto extensos, se tenía la intención de clarificar el sentido de la duplicación de la realidad.

Esta serie de obras (Proto-investigaciones) de Kosuth denota en los diccionarios o en enciclopedias el nombre de un objeto -en términos genéricos- y con las imágenes correspondientes, como Nelson Goodman en "Los lenguajes del arte" nos describe: *"El dibujo que acompaña a una definición del diccionario es a menudo una*

representación de ésta, no denota solamente a un águila o, pongamos por caso, a clase de águilas colectivamente, sino en general a las águilas, de modo distributivo". (44)

Sin embargo hay una diferencia entre la denotación que hace un diccionario de un objeto y la obra de Kosuth, la diferencia deviene de que en el diccionario no tenemos acceso directo a la realidad misma del objeto, pero en el interior de la obra de Kosuth nos encontramos con tal realidad. Ahora bien, hay otra diferencia entre estas maneras de denotación, una es que en estas obras de Kosuth no hay la necesidad de imaginar al objeto como realidad, no obstante en el diccionario tenemos que ir a nuestro mundo imaginario y a nuestras experiencias para encontrarnos con la realidad del objeto mencionado por el diccionario (Animales: peces, reptiles; o plantas, frutas; construcciones por el hombre, barcos, motocicletas, sillas, mesas, etc; por ejemplo). En realidad lo que Kosuth mediante estas obras quiere enseñarnos es como opina R. Arnheim en "Ensayos para rescatar el arte", es:

"La imágenes visuales y el lenguaje verbal son los dos canales principales por los cuales los seres humanos expresan sus experiencias. Las artes visuales y la literatura permiten la manifestación artística de estos medios de representación y comunicación. En algunos aspectos los dos medios son muy distintos; en otros, sus objetivos y procedimientos para alcanzarlos sorprenden por su semejanza... tanto la percepción visual como el habla dependen de las imágenes, pero en ninguno de los dos casos estas imágenes pueden identificarse con las proyecciones retinianas del mundo físico. En el ámbito de la experiencia, lo que más se aproxima a la materia prima de la visión es lo que ocurre cuando abrimos los ojos y nos exponemos pasivamente a la presencia del mundo exterior. Dentro del campo que abarca la vista, la proyección de este mundo exterior parece presentarse completa y objetivamente. En la práctica, sin embargo, esta presencia primaria del mundo se modifica inmediatamente debido a los procesos activos que constituyen la percepción. La visión no es una grabación mecánica de estímulos, sino que selecciona y organiza, dos actividades cognitivas directamente relacionadas

con el reconocimiento y la comprensión.

El lenguaje es un medio autónomo y diferenciado puesto que está compuesto por formas o sonidos abstractos a los que, por convención se atribuye un significado. Al hablar de "significado" nos referimos principalmente a las experiencias sensoriales en las que se basa la conciencia humana. Las palabras de un idioma adquieren, pues, un significado por evocar los perceptos a los que la tradición los ha ligado.

Aunque el arte visual y la literatura reposen ambos en imágenes, las recordadas por las palabras son indirectas, es decir imágenes mentales que pueden venir en su mayor parte, de percepciones directas que la persona recopila durante su vida." (45)

Arnheim continúa en su obra tratando de aclararnos las semejanzas y diferencias entre las imágenes visuales y las imágenes mentales surgidas por el lenguaje, en la misma línea él nos expresa sus reflexiones; a continuación del pasaje anterior nos dice de esta manera: *"La naturaleza de éstas imágenes varía desde la más completa hasta la más insignificante y, en este último caso, puede parecer incluso que las imágenes no poseen calidad perceptual alguna. Las imágenes más cercanas a la proyección óptica son las denominadas eidéticas, es decir reproducciones exactas de cosas observadas, que muy pocas personas experimentan. Se diría con mayor acierto que son estímulos psicológicos, por oposición a los productos más típicos de la mente, a los que calificamos de imágenes mentales.*

Cuando las imágenes mentales se reflejan en la literatura, pueden resultar muy concretas...un buen escritor saca el máximo partido de su poder de limitar una descripción a lo que le interesa y los lectores no captan el nivel exacto de esta abstracción a menos que mantengan sus imágenes fieles a lo que leen.

Los pintores y los escultores poseen, por su puesto, un poder mayor para determinar el grado de realismo con el que deben recibirse sus obras. Incluso para un espectador que tratase de abusar de su "imaginación", sería difícil atribuir a una talla de madera de una figura africana muy estilizada los detalles propios de una autonomía y unos adornos reales.

Así pues, parece existir semejanzas esenciales entre el modo en que los dos tipos de medios comunican su mensaje. Las diferencias, sin embargo, se ponen de manifiesto especialmente cuando la labor artística no consiste únicamente en describir situaciones y acciones físicas, sino en transmitir el pensamiento propio de la experiencia humana. El lenguaje se refiere directamente a conceptos como "amor" o "ambición", mientras que el arte visual sólo dispone de formas, colores y, en algunas ocasiones movimiento". (46)

Tal vez a estas semejanzas y diferencias entre lo visual y lo verbal volvamos más adelante, sin embargo para profundizar más sobre la naturaleza y la función de las palabras como imágenes mentales continuamos con las opiniones de Arnheim en esta área, él concibió: *"Consideramos las palabras como algo tan natural que no es baldío recordar algunos de sus rasgos fundamentales. El más determinante de ellos es que las palabras representan conceptos, es decir, con excepción de los nombres propios, una palabra no se refiere a un ser único sino a un número infinito de seres. Las palabras "Mark" y "Twain" designan a una persona concreta, pero la palabra "Mark" define la actividad general de efectuar una marca y "Twain" significa duplicidad, ya sea de gemelos o parejas, de pares, dobles o dos unidades de medida cualesquiera.*

Puesto que las palabras representan conceptos, nos permiten acercarnos al mundo desde la distancia. Independientemente de lo que tengamos en mente al escribirla, la palabra árbol implica la categoría más amplia y no existe modo alguno de saber si en la mente del lector la palabra evocará un arce específico plantado en un patio o sencillamente el esqueleto de un tronco recto con ramas de ambos lados. La dificultad causada por esta multiplicidad de connotaciones reside en que, por muy concreta que sea la imagen dibujada en la mente del escritor, debe efectuarse un esfuerzo suplementario para que la mente del lector construya la misma imagen.

..., es muy fácil proyectar una imagen mediante las palabras impresas en el papel y observar que la escritura transmite algo que en realidad no está contenido en las palabras". (47)

Como se puede apreciar mediante la dicotomía de las imágenes visuales (pintura y escultura, por ejemplo) y las imágenes mentales (el lenguaje verbal- la literatura- por ejemplo), construimos un mundo dentro de otro mundo. Un mundo inorgánico compuesto de lenguajes inventados para comunicarnos entre nosotros y el mundo real. Ahora bien, este uso de distintos lenguajes no es sólo del momento actual. En las teorías del arte, por ejemplo, en el caso del Moshe Barasch en "Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann", se puede leer: *"San Agustín era también consciente de los diferentes tipos de experiencia estética, problema aún hoy en día considerado como moderno. Obras pertenecientes a distintas artes se perciben de formas diferentes: Un poema se mira de modo distinto que un cuadro. El poema tienen que ser leído; lo que vemos directamente, las letras, deben ser traducidas a algo con significado. Pero cuando se contempla un cuadro, todo lo que ahí se ve es captado instantáneamente. En su comentario al Evangelio según San Juan (24:2) leemos: <<Pues un cuadro se contempla de una manera y las letras de otra. Cuando vez un cuadro, el asunto está terminado; lo has mirado y lo elogias. Cuando vez letras, no están aún en el fin, porque también tienes que leer>>". (48)*

O en el caso de las imágenes visuales, en la Edad Media, Barasch hace la siguiente reflexión: *"San Agustín poseía una profunda visión de lo que llamaríamos la naturaleza dialéctica de la obra de arte. Entregado a formulaciones agudas y quiásimicas, San Agustín habla de la <<inevitable falsedad>> sin la cual no puede existir una <<verdadera obra de arte>>. Incluso la más correcta representación de la realidad en el teatro o en la pintura es evidentemente, algo radicalmente diferente de lo que representa. En sus soliloquios (II.10.18) expresa este problema contundentemente. <<Por que una cosa es querer ser falso, y otra ser incapaz de ser verdadero... pues un hombre pintado no puede ser real, aunque pretenda asumir la apariencia de un hombre... y de ahí lo extraño de las conclusiones que surgen. Todas las cosas son sólo parcialmente ciertas, en la medida en que son parcialmente falsas, y solo pueden alcanzar su autenticidad siendo falsas en*

lo demás... pues ¿Sobre que base podría ser el Roscius que he mencionado un auténtico autor trágico si él no quisiera ser un Héctor falso... y cómo podría ser el cuadro de un caballo un cuadro verdadero si el caballo que hay en él no fuera un caballo falso?>> Parece que San Agustín reconoce aquí -quizá más de lo que se hiciera jamás en la Antigüedad y en la Edad Media- la autonomía y la naturaleza específica de la obra de arte". (49)

Barasch en su obra aún refresca nuestra memoria con los siguientes ejemplos sobre temas, diciendo: "*Pero quizá la mejor formulación sea la de Durand,... resumiendo el debate de muchos siglos, dice, << Pues la pintura parece conmover la mente más poderosamente que la escritura. Presenta los acontecimientos ante la vista mientras que la escritura los retrotrae a la memoria, por así decir por audición, la cual conmueve menos la mente. Esta es la razón por la cual en las iglesias no otorgamos tanta veneración a los libros como a las imágenes y pinturas >> -Durando, Symbolism, p.42 (l.34).*" (50)

O, Barasch donde escribe también sobre <<El Artista y el medio: algunos aspectos del alto Renacimiento>> en su obra, acude a esa diferenciación entre el ojo y el oído citando a Leonardo: "*El poeta dice que su ciencia consiste en invención y medida, invención de temas y medidas de los versos, a esto replica el pintor que existen los mismos requisitos en la ciencia de la pintura; esto es, invención y medida; invención en cuanto a los temas que debe representar y medida en cuanto a los objetos pintados*" (Num. 33) *La superioridad de la pintura sobre la poesía procede de la superioridad del ojo (al que apela la pintura) sobre el oído (al que se dirige la poesía). Las palabras y versos del poeta evocan sólo una sombra de lo que se describe; las obras del pintor emplaza la realidad misma directamente ante nuestros ojos. La pintura es superior, podemos decir, porque es más completa, no porque tenga un fin diferente". (51)*

A continuación se quiere examinar y estudiar la obra de Kosuth del período proto-investigaciones como <<Uno y tres martillos>> para ver que correlaciones directas e indirectas

podría haber entre la obra artística de Kosuth y el pensamiento filosófico de Wittgenstein. Anteriormente se ha dedicado en <<Tendencias e Influencias>> un apartado a la filosofía de Wittgenstein y sus dos etapas filosóficas, una en el período en el que trabajó sobre "Tractatus Logico-philosophicus" y que habitualmente se llama primer período y al cual se sitúa dentro de la filosofía analítica que entiende y practica la filosofía básicamente como análisis de lenguaje y una segunda etapa marcada por una obra póstuma como la de "Investigaciones Filosóficas". La cual es considerada una auto-crítica de su primera etapa. Lo que en el pensamiento artístico de Kosuth nos llama la atención es la etapa llamada proto-investigaciones. Más tarde con la publicación de su artículo bajo el título "Arte y Filosofía", numerosos críticos relacionan la obra de Kosuth con pensadores como Platón, Heidegger, Wittgenstein, Derrida, Danto, Goodman, Ayer, etc; y en este estudio de distintas maneras hemos hecho referencias a estos filósofos. Sin embargo ahora se desea estudiar la obra de Kosuth también desde la óptica de la filosofía Wittgensteiniana. Se acude a Gerd Brand en su obra "Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein", publicado en castellano en su primera edición en 1.981; cuyo trabajo no es sólo una recopilación o selección de los textos de Wittgenstein, sino tratan de reconstruir el sistema subyacente e invisible de todo su filosofía y como señaló Wittgenstein mismo, *"El sistema constituye el medio en que los argumentos y las creencias tienen sentido"*. Se sigue examinando si colocamos una obra de Kosuth: "Uno y tres martillos", en el contexto de la filosofía de Wittgenstein, para ver lo que sucede y como actúa. Brand al reorganizar el sistema filosófico de Wittgenstein elige temas como certeza, mundo, sujeto, duplicación de la realidad, temporalidad, lenguaje, comprensión, complejo y cosa, significado como juego lingüístico, reglas, exactitud y vagüedad, gramática y lógica, dato... y observaciones sobre la filosofía. Ahora bien, entre estos temas sólo se puede seleccionar, por

ejemplo: Mundo, duplicación de la realidad, lenguaje, entre otros, como base fundamental de este análisis. No obstante antes de iniciar vamos a ver la opinión de otros críticos con respecto a esta serie de obras o las obras de los artistas conceptuales, entre ellos, por ejemplo, Tom Hardy en: *"Language in Art Since (1.960)* señala: *"Aquí, el arte conceptual incorpora varias actividades, entre ellas el lenguaje que se utilizó para cuestionar el status de objeto de la obra y la relación del espectador con el contenido de la obra. La atracción de artistas tales como Arakawa, John Baldessari, Dennis Balk, Robert Barry, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Bruce Nauman y Lawrence Weiner por el lenguaje es por su capacidad de des-centrar y promover los marcos de las concepciones retinales de lo visual -la estética Greenbergiana en particular-, lo importante para las diatribas de Arte Conceptual es invertir el status del objeto de arte como objeto. Para la estética formalista, la identificación de contenido con la materialidad del objeto era una posición inviolable. Para los artistas conceptuales tal concepción es precisamente al contrario. El contenido de la obra de arte siempre está en otra parte -en la mente del artista, del espectador, o del mundo, pero nunca en alguna presentación particular".*

(52)

Hardy al argumentar que el objeto de arte es un modelo, al no ser tomado como la obra presente; estudia la obra de autores como Barry, Arakawa y el propio Kosuth, y sobre este último, dice: *"Para Kosuth la base material de la obra simplemente opera como un vehículo para reproducir o documentar la "idea", como podemos ver en su "Wall-one and five", de 1.965".* (53)

No obstante al hablar de Weiner considera que precisamente la base material de la pieza es, presentado mediante el lenguaje, que produce la obra de arte.

Robert C. Morgan reflexiona sobre el tema del lenguaje en la obra de Kosuth; él con respecto a la noción de auto-referencialidad en arte que ha sido un asunto principal en la obra de Kosuth considera: *"Las obras tempranas conceptuales, tales como*

"Una y tres sillas" (1.965), o "The Neon Sentences", los cuales siempre manejadas para cualificarse en términos puramente tautológicos, por algunos críticos han sido visto como declaraciones ultraformalistas más que contraformalistas como Kosuth a mantenido. Paradójicamente, la contención de estas obras conceptuales desde finales de los años sesenta, incluyendo las "Investigaciones", se pretende proyectar significados sociales, fuera de su discurso estético. Kosuth reivindicaba que la galería se sirvió como un contexto para su deliberación, lo que le empujó ir hacia afuera en el mundo real, el mercado, el mundo de discurso social, y la ideología" (54)

O, en el caso de Charles Harrison en su artículo: **"A very Abstract Context"**, por el uso del lenguaje (significado-concepto) opina: *"Las obras tempranas independientes de Kosuth, tales como "Una y tres sillas"(1.965), (véase Studio Internacional, December 1.969, p.212, Fig 1. Once obras de Kosuth con fecha de 1.965 fueron expuestas en la Galería Sperone en Turín en Julio de 1.969), estaban interesadas en la relación entre 'Los conceptos y los que ellos aluden a' sin embargo a los que ellas se refieren, en este caso, eran objetos (aunque estos objetos no eran específicos en forma; ellos eran Cliché de objetos - Tipos)". (55)*

Y Elizabeth C. Baker en su ensayo: **"Joseph Kosuth: Information, please"**, nos aporta los siguientes criterios sobre la obra de arte de Kosuth:

- (1) *"El empeño de Kosuth es explorar las conexiones, relaciones y analogías entre la percepción visual y el lenguaje, en un sentido más básico que uno pueda. Como un auto-estilo conceptual incondicional.*
- (2) *Durante 6 años Kosuth ha estado trabajando hacia un modelo de arte en el cual el contenido intelectual predomina sobre su fisicalidad.*
- (3) *Su Médiun es, fundamentalmente, las palabras, de vez en cuando en conjugación con los objetos, y a veces solas.*

- (4) *Mientras Kosuth sigue dando forma física a sus ideas, y nunca ha sentido rechazo por exponer el resultado de su trabajo en una galería o en un museo, sin embargo el pretende que la ejecución física (material) de la obra es completamente irrelevante.*
- (5) *Siguiendo al liderato tardío de Ad. Reinhardt, Kosuth ve al arte como algo artificial, como un sistema auto-contenido que se refiere únicamente a sí mismo; él ha afirmado a menudo que el arte no tiene significado y valor fuera del contexto del arte; dentro de aquel contexto, el pretende estar tratando con el asunto central de manera absoluta.*
- (6) *Las obras tempranas de Kosuth datan de 1.965 - 1.967. Ellas enredan variaciones sobre un tema: un objeto real, por ejemplo una mesa, está escoltada por su foto de tamaño idéntico, y su definición verbal, ampliando la foto-copia de la página grabada de un diccionario. Las piezas como estas -las yuxtaposiciones de un objeto, su imagen y su definición verbal (o imagen verbal)- estaban entre las primeras obras de Kosuth para evadirse del único "objeto de arte" (<<Art Object>>), presentar la información verbal como un equivalente a una imagen, y sobre todo demostrar que el contenido en el arte no dependen de una forma atractiva a los sentidos". (56)*

Con los comentarios de estos críticos -Tom Hardy, Robert C. Morgan, Charles Harrison y Elizabeth C. Baker- ya viendo la obra de Kosuth (Del período Proto-investigaciones) se conoce cuales han sido las intenciones artísticas de Kosuth para crear estas obras. Y seguramente estas críticas nos ayudan para situar mejor la obra de Kosuth en el contexto de la filosofía de Wittgenstein como propuesta de un modo de interpretar la obra de Kosuth. Los autores mencionados conjuntamente hacen énfasis en el problema del uso del lenguaje, significado, conceptos y objetos entre otras cosas. Sin embargo antes de entrar en este debate de Wittgenstein-Kosuth, se quiere examinar el uso de concepto de la

tautología por parte de Kosuth en sus declaraciones tempranas para indagar si el uso de tal concepto por su parte había sido oportuno o no.

Al hablar del tema del uso de la tautología por parte de Kosuth al principio de su carrera artística de nuevo tenemos que transcribir casi literalmente las reflexiones de Kosuth sobre este asunto relacionado al arte y las de Wittgenstein en su filosofía. Ahora bien, en 1.972, **Simón Marchán Fiz**, también se expuso sus criterios sobre "El arte como tautología". En la segunda mitad de la década de los sesenta Kosuth defendía la idea de que no puede hablarse de arte sin referirse a las tautologías. Para seguir analizando dicho argumento, es necesario volver a un texto como el de "Arte y filosofía" de Kosuth sin embargo para saber cómo el concepto de la tautología se incorpora al discurso artístico de Kosuth, tal vez se podría afirmar que fue a través del pensamiento filosófico de A.J. Ayer, la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, o de un modo generalizable mediante el pensamiento del neo-positivismo lógico. La definición dada por Ayer en "Positivismo lógico" sería: *"Una tautología es una fórmula cuyo valor de verdad no depende ya, no sólo del sentido, sino que ni siquiera del valor de verdad de sus proposiciones componentes ya que siendo éstas verdaderas o falsas, la fórmula necesariamente es verdadera. Una tautología es verdadera en virtud de su mera forma. Puede demostrarse que todas las proposiciones de la lógica y, en consecuencia, según la concepción aquí presentada, también todas las proposiciones de la matemática, son tautologías"*. (57)

No se acudirá a las opiniones de Russell y Whitehead sobre el tema para evitar más complicaciones lingüísticas, sin embargo de Wittgenstein sí se hablará por una razón obvia, ya anteriormente se ha comentado sobre él y además Wittgenstein ha influenciado en el desarrollo intelectual y artístico de Kosuth en temas relacionados al lenguaje (como dijo Inboden que Kosuth sigue a Wittgenstein porque en él encuentra la

crítica del lenguaje). Transcribir literalmente ahora el pensamiento filosófico de Wittgenstein es defender su profundidad. A continuación se examinará sus afirmaciones sobre la definición y el carácter de la tautología; según Wittgenstein:

"Cuando construyo un sistema de proposiciones con el que pretendo determinar y captar la realidad, entonces infiero reglas, reglas del modo de representación. Los límites extremos de esas reglas son la tautología y la contradicción. Tautología y contradicción tienen la forma externa de proposición. Mientras que la proposición muestra lo que dice, la tautología y la contradicción no muestra nada. La tautología no representa nada, y la contradicción no puede representar nada (ver V. TB p. 112). La tautología y la contradicción no tienen sentido, porque por medio de ellas no puedo llevar tan lejos la proposición como para que pueda decidirse sobre su verdad o falsedad (V. T 4.461). En un caso ya es verdadera sin ninguna condición, en el otro no puede serlo. <<pero la tautología y la contradicción no son absurdas; pertenecen al simbolismo, y, precisamente de modo parecido a como el o pertenece al simbolismo de la aritmética>> (T. 4.4611). Es decir, cada vez que llego a ese punto, debo, en cierto modo, comenzar de nuevo.

La tautología y la contradicción no son, sin embargo, dos puntos, nulos en la escala de las proposiciones son polos opuestos. En este sentido no es que no digan nada, sino que dicen dónde se mueve una proposición: a saber, entre ellas (V. T.B. p. 135). Una tautología no es una regla, y a una contradicción no lo permitimos valer como regla. ¿Por qué, cuando queremos representar la realidad, tenemos más una contradicción que una tautología? (V. Z. 689). Porque en una tautología no nos enredamos, y, si a pesar de todo lo hiciéramos, carecerán de significado, ya que es incondicionalmente verdadera. Además de esto, podemos usar la tautología en un sentido determinado. <<Lo característico del uso de la tautología es que nunca empleamos la tautología misma para expresar algo por medio de esa forma proposicional, sino que nos valemos del suyo sólo como de un método para hacer visible en ella relaciones lógicas entre otros enunciados.

Si fuéramos ciegos, tampoco el catalejo nos haría ver; si el lenguaje no mostrara ya

todo lo lógico, tampoco la tautología nos podría enseñar nada.

El método de la tautología corresponde en la matemática a la demostración de una ecuación. El mismo paso que se usa en las tautologías -a saber, el hacer visible la coincidencia de dos estructuras-, se dá también en la demostración de la ecuación. Para demostrar un problema de cálculo, transformamos ambos términos hasta que se muestra su igualdad. Efectivamente, éste es el mismo procedimiento sobre el que descansa el uso de la tautología. Hay pues, algo correcto en esta interpretación. La ecuación no es una tautología. Pero, sin embargo, a la base de la demostración de la ecuación está el mismo principio sobre el que descansa el uso de la tautología.

Es común a la matemática y a la lógica, que la demostración no sea una proposición, sino que la demostración demuestra algo" (W. p. 219). (58)

Con esta breve transcripción se sabe, qué no lo es una tautología, qué uso tiene la tautología y cual es su método. Ahora bien, se va a examinar en un texto como la de "Arte y Filosofía", Kosuth de qué modo hace uso del concepto de la tautología y su método. No obstante también se debe fijar donde tiene la aplicación la tautología o bajo qué conceptos o definiciones el método de la tautología tiene presencia intrínseca en la teoría de Kosuth, después diremos tal uso de la tautología de manera explícita en qué obras de Kostuh aparecen o tiene protagonismo.

En el texto de Kostuh para encontrarnos con el uso de la tautología se debe fijar en sus premisas con respecto a:

1. La definición dada de "la obra de arte".
 2. La definición dada por "el arte".
 3. La definición dada por "arte conceptual" ("arte de concept" o "arte como idea").
1. En el primer caso Kosuth parte de la premisa de que:
"Una obra de arte es una especie de proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico.

Al analizar estos tipos de "proposiciones", escribe:

1. *Una proposición es analítica, cuando su validez depende exclusivamente de las definiciones de los símbolos que contiene. (59)*
2. *Una proposición es sintética cuando su validez está determinada por los hechos de la experiencia. (60)*

Y de ahí describe:

La analogía que quiero establecer refiere a la condición artística y a la condición de la proposición analítica... las formas de arte que más clara y tajantemente sólo pueden ser referidas al arte, son las más próximas a las proposiciones analíticas. (61)

Y afirma también:

Las obras de arte son proposiciones analíticas, es decir, si son vistas dentro de su contexto -como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte. Por eso, que es arte es ya una verdad a priori.

Desde luego, es casi imposible discutir de arte en términos generales sin hablar en tautología. (62)

Kosuth en su texto continua con los siguientes argumentos también con respecto al uso y el método de la tautología, considerando:

"..., en relación al arte, lo que Ayer decía del método analítico en el contexto del lenguaje, sería el siguiente: La validez de las proposiciones artísticas no dependen de ningún presupuesto empírico, y menos aún estético, sobre la naturaleza de las cosas. El artista, como el analista, no se ocupa directamente de las propiedades físicas de las

cosas. Lo que le preocupa son:

1. *El modo como el arte puede crecer conceptualmente, y*
2. *Qué deben hacer sus proposiciones para ser capaces de seguir lógicamente ese crecimiento. (63)*

En otras palabras, las proposiciones del arte no son de carácter fáctico, sino lingüístico, o sea no describen el comportamiento de objetos físicos, ni siquiera mentales; sino que expresan definiciones del arte, o las consecuencias formales de las definiciones del arte. Por ello podemos decir que el arte opera según una lógica... lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es ser una tautología; es decir, la <<idea artística>> (u <<obra>>) y el arte son lo mismo y puede ser apreciada en cuanto a arte sin salir del contexto artístico para su verificación". (64)

Sobre las definiciones del arte y la de arte conceptual concluimos con la siguientes sugerencias:

2. El arte es una especie de proposición presentada en el contexto del arte como un comentario sobre arte. En arte se trata de una proposición analítica (según S. Marchán Fiz, 1.972, evidentemente el arte sólo existe por el arte... el único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición del arte). (65)
3. La definición <<más pura>> del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto <<arte>>, en lo que éste ha venido a significar actualmente... la <<definición>> del arte conceptual es muy próximo a los sentidos del arte en sí. (66)

En el texto de S. Marchán Fiz (1.972), hace síntesis de su análisis y comentario sobre el uso de concepto de la tautología en Kosuth, aseverando: "El arte como tautología; las obras se

definen, en cuanto obras de arte, sin remitir a otras realidades. La tautología quiere decir que la proposición artística es una verificación del mismo arte, descartando en principio lo que podría ser el mensaje. Kosuth adopta una postura que, aunque compartida por otros artistas conceptuales, no se sigue necesariamente de las premisas del mismo: <<el arte -nos dice- existe por su propia búsqueda>>". (67)

Donde la teoría del Kosuth tiene protagonismo es en sus propias obras. Examinando una obra, por ejemplo, "Una y tres mesas" (de la serie porto-investigaciones) se puede apreciar que la obra no está refiriéndose a alguna realidad fuera de su propia estructura, es decir cuando Kosuth dice que su obra no es un signo tiene razón. Y además existe un proceso de auto-verificación en el interior de la obra misma en nivel de los elementos que se componen a la obra, a saber, la imagen fotográfica directamente está aludiendo a la realidad objetual del martillo es decir se verifican entre sí, y la palabra martillo también está mencionando al objeto real martillo, es decir otra vez estamos delante de un proceso de comprobación de la realidad. Y aún más la obra misma en su totalidad es una verificación de la <<idea ejemplar>> de la obra en la mente del artista, a saber, según Kosuth una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista está afirmando que aquella obra concreta de arte es arte, lo cual significa que es una definición del arte.

Con los argumentos expuestos sólo quería demostrar dos cosas, uno la auto-verificación de los elementos en la obra, y dos del mismo arte, la obra de arte es una autoverificación.

Por último comparamos las ideas de Kosuth y las reflexiones dadas por Wittgenstein sobre la tautología.

Al principio podemos afirmar que entre ambos textos hay una correlación, el argumento que se puede proponer es el

siguiente, en el texto de Kosuth incluso en el aspecto formal de su texto se observa el uso de la misma terminología para crear el texto y segundo la lógica del escrito se aproxima a los textos de Ayer y Wittgenstein. En Ayer en su "Lenguaje, verdad y lógica" o "El positivismo lógico" y en el caso de Wittgenstein en "Tractatus- lógico philosophicus".

Ahora bien, vamos a sintetizar algunas notas decisivas de Kosuth teniendo en cuenta dos objetivos:

1. Reformular la propuesta de Kosuth.
2. Comparar sus proposiciones con la de Wittgenstein.

Para Kosuth, una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista afirma que aquella obra (una obra de arte es una especie de proposición analítica por que su validez depende de las definiciones de los símbolos que contiene) concreta es arte, lo cual significa que es una definición del arte. Por eso, que es arte es ya una verdad a priori. Lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es ser una tautología; es decir, la <<idea artística>> -tal vez Kosuth se refiere al origen de la idea que el artista posee de su obra; o como dice V. Bozal (1.987), "la exaltación de la imagen mental, la idea, que se ha originado en la observación de la naturaleza, a partir de la imagen que esa contemplación produce... la plasmación o presentación de la idea en imágenes artísticas... la obra realizada cómo una visión mental, es decir, la imagen del modelo que sirve al artista de modelo no se encuentra en la realidad sensible, es una aparición, una presencia de lo no sensible en lo sensible" (68)- (u <<obra>>) y el arte son lo mismo y puede ser aprendida en cuanto arte sin salir del contexto artístico para su verificación.

La razón por la cual aquí hemos citado a V. Bozal, más que nada era para aclarar, la expresión <<idea artística>> por

parte de Kosuth, un poco más el asunto sin tener en cuenta que V. Bozal compartiría, por ejemplo, con la opinión de Kosuth de dividir la proposición artística en analítica y sintética.

Volvemos a continuar con la dialéctica iniciada; Kosuth sostiene que una obra de arte es una tautología, y a su vez, una obra de arte es una proposición analítica. Para estudiar esta propuestas desde la óptica de Wittgenstein, se estima que todo el problema que se manifiesta es por entender la <<realidad>>, ahora bien, y el esfuerzo de Kosuth se centra en comprender la realidad el arte como un subsistema de la realidad del mundo. Kosuth construye un sistema de proposiciones artísticas con el que intenta concibir la realidad del mundo del arte y a su vez la realidad del mundo. Es decir como el filósofo utiliza su pensamiento y experiencias en dos direcciones, por un lado mediante sus ideas obtenidas de sus vivencias en el mundo reflexiona sobre el mundo y el resultado de estas reflexiones convertidas en obras de arte que a la vez son una manera de entender el mundo del arte. Es decir la obra de arte por un lado es la consecuencia del modo de entender el arte y por otro lado crear una obra también es el reflejo de cómo comprendemos al mundo. La obra de arte en su contexto artístico y el pensamiento artístico en el contexto total del mundo.

Kosuth también a través de método analítico intenta plasmar sus ideas en los medios seleccionados para crear obras de arte, es decir, crear proposiciones artísticas. Si tomamos en cuenta los principios de la tautología de Wittgenstein; cómo deberíamos interpretarlos, por ejemplo, donde dice: Los límites extremos de esas reglas son la tautología y la contradicción. Tautología o contradicción tienen la forma extrema de proposición mientras que la proposición muestra lo que dice, la tautología no representa nada... la tautología no tiene sentido por que por medio de ellas no puedo llevar

tan lejos la proposición como para que pueda decidirse sobre su verdad o falsedad.

Acercando las dos opiniones, ¿Cuales son los límites de las reglas propuestas por Kosuth? En el 1.969, el arte o la obra de arte para Kosuth tenía una naturaleza analítica, a saber, cuando la validez de la proposición depende solamente de las definiciones de los símbolos que contiene. Si esta afirmación o otras como, las obras de arte, son proposiciones analíticas, es decir, si son vistas dentro de su contexto - como arte- no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista.

¿Donde hay que trazar unos límites para las afirmaciones de Kosuth como regla que son para su arte en particular o por lo menos para el arte con una naturaleza determinada que pretende experimentar? y una vez que estos límites estén indicados ya podría designar su caracter tautológico. Es decir el arte de Kosuth está en el límite de las reglas propuestas por él para que sean tautológicas; o tal vez se debería entender primero los límites que Kosuth traza para que la condición artística, la condición de la proposición sintética, la obra de arte, el arte y las intenciones del artista se asemejan, están en la naturaleza sintética del arte o sólo en la condición de la proposición sintética (una proposición es sintética cuando su validez está determinada por los hechos de la experiencia) sin embargo estudiar las aseveraciones de Kosuth de este modo aún nos causa más dificultades de análisis, por qué? la respuesta está en que Kosuth primero nos dice que un arte de carácter sintético está fuera de la razón de ser. Y después en el discurso sobre arte analítico intenta demostrar los límites de sus reglas para que una obra de arte sea una tautología. Y de ahí, se deben estudiar los límites de esas reglas en la analogía entre la condición artística (la naturaleza artística) y la

condición de la proposición analítica o la analogía entre múltiples elementos que participan en la creación de estas reglas, a saber:

- La condición artística
- La condición de la proposición analítica
- La obra de arte
- El arte
- Las intenciones (deseos, pretenciones, propósitos y objetivos) del artista (como Kosuth dice, "las ideas son inherentes a las intenciones del artista")
- La condición de audiencias
- Las intenciones de los espectadores

Literalmente también podemos decir, una obra de arte es una tautología, este enunciado quiere decir, la obra de arte no representa nada, o la obra de arte no tiene sentido. A partir de aquí no hay analogía entre las proposiciones de Wittgenstein y las de Kosuth, si transcribimos lo que escribió Wittgenstein: *"La tautología no tiene sentido, por que por medio de ella no puedo llevar tan lejos la proposición como para que pueda decirse sobre su verdad o falsedad"*. En dicha frase dos palabras se distinguen: la tautología y la proposición. Sin embargo en el caso de Kosuth que dice: *"Una obra de arte es una tautología y una obra de arte es una proposición analítica"*. Quiere decir, una obra de arte al ser una proposición analítica es una tautología o inversamente. Wittgenstein dice: *<<pero la tautología no es absurda; pertenece al simbolismo, ...>>*. La proposición -según Wittgenstein- se mueve entre la tautología y la contradicción. Una tautología no es una regla... en una tautología no nos enredamos, ya que es incondicionalmente verdadera.

Al contrastar las proposiciones de Kosuth a las de Wittgenstein; se puede comentar también, la obra de arte no es absurda; la obra de arte pertenece al simbolismo, es

decir, si volvemos a retomar la idea de Ayer: *"Una proposición es analítica, cuando su validez depende exclusivamente de las definiciones de los símbolos que contiene"*, y por último, una obra de arte no es una regla y además es completamente verdadera. En este caso de nuevo transcribimos la idea de Wittgenstein:

"Cuando construyo un sistema de proposiciones con el que pretendo determinar y captar la realidad, entonces infiero reglas, reglas del modo de representación. Los límites extremos de esas reglas son la tautología y la contradicción".

Está claro que en el razonamiento de Wittgenstein la tautología no es una regla, sino la tautología es el resultado de la construcción de un sistema de proposiciones para entender la realidad y consecuentemente producir o especular reglas, códigos y leyes. Los límites de estas reglas son tautologías que evidentemente pueden ser verdaderos. Como dijo también Ayer que una tautología es verdadera en virtud de su mera forma. Sobre uso y método de la tautología Wittgenstein escribe: *"Nunca empleamos la tautología misma para expresar algo por medio de esa forma proposicional, sino que nos valemos del suyo sólo como de un método para hacer visible en ella relaciones lógicas entre otros enunciados"*. De ahí acentuamos de nuevo las afirmaciones de Kostuh: La obra de arte es una tautología -evitamos citar al resto del discurso de Kosuth por que para nosotros todo problema radica a partir de esta afirmación-, es decir nunca empleamos la obra de arte misma para expresar algo por medio de la proposición artística, sino que nos valemos del suyo sólo como un método para hacer visible en ella relaciones lógicas entre otros enunciado. A saber, el hacer visible la condición de dos estructuras (el método de la tautología corresponde en la matemática a la demostración de una ecuación).

De lo que hemos venido explicando sólo queríamos demostrar que no se puede hacer una analogía (paso a paso) entre la

lógica proposicional artística de Kosuth y la lógica del pensamiento filosófico de Wittgenstein en materia de la tautología, siguiendo el método comparativo entre ambas propuestas. El discurso de Wittgenstein tiene una oscilación entre la filosofía, la lógica y matemática, sin embargo el discurso artístico de Kosuth no ha salido de su contexto correspondiente. Sin embargo ambos nos remiten al problema del lenguaje sea en filosofía o en arte. Las reflexiones de Gurdon Inboden son de interés sobre el problema de uso de método de la tautología en la obra de Kosuth tal como hemos hablado de ellas en: "El desarrollo artístico de J. Kosuth".

Al hablar de forma y contenido en la obra de Kosuth "Uno y tres martillos", se tiene en cuenta este principio: La totalidad de la obra es como algo inquebrantable -por ser un problema ontológico- a sus elementos constituyentes. A saber, en el caso de la obra de Kosuth, no se debería interpretar cada elemento por separado desde el punto de vista de forma y contenido. No obstante, eso no quiere decir no hablar de las partes de la totalidad como ya anteriormente se había hecho. El cuerpo humano en su totalidad funciona como tal, y en el caso de separar sus partes, enseguida deja de funcionar y también dejara de ser una totalidad orgánica e inorgánica. De igual manera pasa a una obra de arte, en su totalidad es que tiene una dimensión ontológica significativa y funcional.

Luis Borobio Navarro, en su artículo "El arte expresión vital", escribe que, históricamente se ha usado en filosofía la palabra <<forma>> para denominar el principio intrínseco que constituye a la cosa en su determinada especie o esencia. Y añade también que <<Forma>> en el lenguaje ordinario, significa el aspecto sensible de las cosas o, el modo o manera de realizarse, es decir, en arte, se suele llamar <<forma>> a la pura expresión, y, así mismo, a los medios de expresión o artificios expresivos (osea, la <<Hechura>>). La forma artística es tanto el aspecto directamente captable por

los sentidos como el modo de realizar sensiblemente la obra.

Como podemos apreciar la definición dada por Luis Borobio Navarro, no se diferencia de las definiciones dadas anteriormente, sin embargo en su intento de relacionar los conceptos de forma y contenido al lenguaje artístico nos describe sus observaciones de esta manera:

"El que la <<forma>> del arte sea el lenguaje artístico, con su gramática y con sus relaciones sintagmáticas, hace que pueda identificarse con el arte mismo, ya que el lenguaje constituye una unidad entitativa con lo que el lenguaje dice. Y, de ahí, que, al observar la dificultad de precisar y separar los conceptos de <<forma>> y <<contenido>> (conceptos que corresponden a realidades que se engrana y se mezclan, que mutuamente se necesitan y que es imposible aislarlas) algunas escuelas estéticas actuales afirman que la antinomia <<forma-contenido>> es algo ya superado, aduciendo que no tiene lugar en la verdadera obra de arte, en la cual <<forma y contenido>> se funden en el acto de creación. Evaden el problema despreciándolo (Umberto Eco habla de las <<rancias querellas forma-contenido>>); pero esta evasión -Temor a enfrentarse con la complejidad- dificulta más que facilita la comprensión del arte. Porque aunque es imposible, en efecto, el separar ontológicamente el contenido de la forma, es en cambio posible y hasta necesario el establecer la distinción de razón entre ambos conceptos. Negar esta posibilidad equivale a negar la posibilidad de hacer crítica, ya que, en definitiva, lo que la crítica hace es, principalmente, la valoración dialéctica entre los dos términos: contenido y forma; entre la emoción que siente el artista y la estructura física en la que cristaliza; entre el sentimiento y la expresión; entre el significado y el significante". (69)

De las obras más cercanas a la pintura y a la obra de Kosuth (Uno y tres martillos) son las obras de el artista Norteamericano Jasper Johns, cuyas obras como M. 1.962 (óleo sobre tela y objetos, 91.5x61 cm), campo lento ("Slow field) de 1.962 (óleo sobre tela y objetos, 181x90 cm), Zona (zone), de 1.962 (óleo, encaústica y collage sobre tela y objetos, 153x91,5 cm), Fondo pintado (Field painting), de 1.963 -

1.964 (óleo sobre tela y objetos, 183x93 cm), y Fool's House (óleo sobre tela con objetos), de 1.962, ya que él para crear las obras hace uso de distintas categorías como la propia realidad, la imagen de esta realidad y el aspecto lingüístico de la dicha realidad sobre un soporte bidimensional y teniendo en cuenta la definición de la pintura que es una superficie pigmentada y la esencia específica -como dicen Luis Borobio Navarro, 1.987- de la expresión pictórica, lo que hace que sea pintura es esa superficie. Sin embargo en el caso de Kosuth hubo un cambio, y este cambio consistía en abandonar esta superficie y colocar o construir la obra directamente sobre el muro de la galería, es decir exponer o instalar la obra sobre uno de los planos en el interior de la galería. Consecuentemente ya se excluye la definición de la pintura porque realmente no hay un cuadro por el medio, también hubo un cambio en el concepto del espacio por que cuando excluye esa superficie coloreada o pigmentada también excluye o cambia las cualidades espaciales de la obra. El artista no intenta crear su obra en un plano bidimensional un espacio análogo al espacio real, ni tampoco es el espacio bajo del cual los pintores abstractos crearon sus obras. Por último Kosuth no tuvo la intención de crear formas -la creación de la forma bajo concepto de los artistas con tendencia formalista o críticos e historiadores que fundamentan sus opiniones sobre las teorías del arte formalista. Se dijo que el abandono de la pintura por parte de Kosuth entonces implicaría dejar a un lado todos los materiales que intervienen en la creación de una obra pictórica, desde la propia superficie (tela y bastidor, colores, etc.) hasta la propia concepción del arte de pintar. Con el abandono de las superficies de alguna manera también abandona los fenómenos visuales tales como forma, profundidad de campo, color, es decir para expresar deja medios como línea, el plano, la luz, el volúmen o el color.

Al hablar de forma y contenido de la obra de Kosuth ("Uno y

tres martillos", por ejemplo), se considera necesario tener en cuenta los siguientes criterios:

1. Entre las definiciones de forma y contenido expuestas anteriormente de forma y contenido debemos elegir la más idónea para esta obra.
2. Aplicar -para la lectura de la obra- una de las teorías del arte como paradigma de referencia y análisis, como:
 - (a) Teoría formalista
 - (b) El arte como expresión
 - (c) El arte como símbolo
 - (d) etc
3. Poner atención a las definiciones dadas por el concepto de <<arte>> y la obra de arte en el modelo seleccionado.
4. Formular un principio para el problema formal de la obra de Kosuth.

En las descripciones dadas acerca del concepto de forma y contenido, ya se ha visto que mediante las definiciones se subrayan dos tipos de relaciones:

- (1) La relación entre materia y forma
- (2) La relación entre idea, forma y contenido

Es decir, a la vista de tales definiciones, examinamos la obra de Kosuth desde la óptica de la forma y contenido, considerando también al elemento material de la obra, de ahí indagar las relaciones entre materia, forma y contenido en/de la obra de arte de Kosuth.

Especialmente en la serie Proto-investigaciones y como la prioridad de este estudio, se debe formular una pregunta -tal vez- fundamental con respecto a estas obras; la interrogación

consiste en: ¿Cuál es la intención de la obra? y ¿Cuál es su efecto?, es decir, qué significa la obra, qué quiere decir; <<la obra es signo de>>, como las nubes significan lluvia, o la palabra significa la cosa que representa, según John Hospers. En el sentido clásico en las artes visuales, especialmente en la pintura las obras se refieren a algo exterior a ellas (según la teoría de la significación o el arte como símbolo). Sin embargo la obra de Kosuth, como ésta que se está analizando la obra en sí y desde su interior, no está significando o mencionando nada exterior a ella. A saber, la imagen visual del martillo se refiere al martillo objeto, la imagen mental (el lenguaje verbal o la palabra) del martillo se refiere al martillo objeto, y por último el objeto real martillo -como dice Wittgenstein: *"La igualdad de la cosa consigo misma significa que la cosa encaja en sí misma, en sus propias formas y estructuras. <<"Una cosa es idéntica consigo misma">>. Podríamos decir también: "Cada cosa cabe en sí misma". O de otro modo: "Cada cosa cabe en su propia forma"*" (PU 216) (70) - se refiere a sí misma o se auto-verifica. De ahí se puede afirmar que la obra, tal como el propio Kosuth también sostiene, no es un signo, es decir la obra no es signo de otra cosa.

Al contemplar la obra y observando diferentes relaciones que hay entre sus elementos, enseguida se comprende que no necesitamos salir de la obra para verificar algo. Toda la información que se desea comunicar está delante de nosotros y está en el interior de la obra misma. Queremos que han sido necesarios estas observaciones preliminares antes de entrar a estudiar la obra desde el punto de vista de conceptos de forma y contenido.

Para comprobar que los argumentos anteriormente expuestos son verdad o no, se puede sobre la obra de Kosuth, hipotetizar de la siguiente manera:

1. Si Kosuth hubiera presentado su obra sólo a base de la imagen visual del martillo y su homólogo en el lenguaje verbal (la palabra martillo), automáticamente se podría afirmar que estos elementos de la obra o la obra misma es un signo, entender por el signo algo que sustituye a otra cosa para significar a ella.
2. También, si él hubiera colocado sólo al objeto real martillo sin lugar a dudas la intención artística de Kosuth hubiera tenido otro significado distinto.

Con respecto de lo que se está intentando explicar, acudimos a las opiniones de C.K. Ogden y I.A. Richards para aclarar más el asunto. Es evidente que la obra de Kosuth -"Uno y tres martillos"- es el registro y la comunicación de su pensamiento artístico. Ahora bien, los autores citados hacen un estudio sobre la influencia del lenguaje sobre el pensamiento -que más adelante tal vez podemos voler a ello- y en sus interpretaciones, citan a un autor como el Dr. Boas, y éste último escribe explícitamente: " 'Todo lenguaje' tiene por finalidad servir para la comunicación de ideas". (71)

Y sobre ésta afirmación Ogden y Richards reflexionan a su vez: " *Las ideas, sin embargo, sólo son remotamente accesibles para los investigadores exteriores, y necesitamos una teoría que vincule las palabras con las cosas mediante las ideas que ellas simbolizan, si estas ideas existen. Es decir, requerimos que se analizen separadamente las relaciones existentes entre palabras e ideas, y entre ideas y cosas*". (72)

No obstante, sobre la influencia del lenguaje y los símbolos en el pensamiento hacen énfasis en la ciencia simbólica lo que ellos consideran: "*Las ciencias simbólicas estudian el papel que desempeñan en los asuntos humanos el lenguaje y los símbolos de todas las clases y especialmente su influencia sobre el pensamiento. Esta disciplina aísla, para la*

investigación particular, los modos en que los símbolos nos ayudan y nos obstaculizan en nuestra reflexión sobre las cosas.

Los símbolos dirigen y organizan, registran y comunican. Al establecer qué es lo que dirigen y organizan, registran y comunican, tenemos que distinguir, como siempre, entre pensamiento y cosas -la palabra cosa es inadecuada para el análisis que aquí emprendemos, por que en el uso popular se limita a substancias materiales (hecho que ha llevado a los filósofos a preferir los términos entidad, ente u objeto, como nombre general de cualquier cosa que sea. A parecido preferible, entonces, introducir un término técnico para representar cualquier cosa que podamos estar pensando o a la que podamos estar refiriéndonos. Objeto, aunque éste es su uso original, ha tenido una historia infortunada. Hemos adoptado entonces la palabra referente, aunque su forma etimológica se presta a discusión cuando se la considera en relación con otros derivados participiales, tales como agente o escribiente... y en inglés puede aducirse una analogía con sustantivos tales como reagent [reactivo], extent [extensión], e incident [acontecimiento]. [Los autores se refieren a palabras que designan cosas, aunque provienen etimológicamente de participios de presente]. Entonces el hecho de que referente, en lo sucesivo, represente una cosa y no una persona activa, no debe provocar confusión. Es el pensamiento -o, como diremos usualmente, la referencia- lo que es dirigido y organizado, y es también el pensamiento lo que es registrado y comunicado. Pero tal como decimos que el jardinero corta el cespéd, cuando sabemos que es la guaderia lo que efectivamente realiza el corte, así también, aunque sabemos que los símbolos tienen relación directa con el pensamiento, decimos también que los símbolos registran eventos y comunican hechos". (73)

De lo que se ha venido explicando, ya esta claro las relaciones entre pensamientos, palabras y cosas, no obstante para completar nuestro proceso explicativo se debe subrayar algunos puntos más, entre ellos, por ejemplo, el protagonismo de las palabras, para Ogden y Richards las palabras no significan nada por sí mismas, aunque haya sido igualmente universal, y nos dicen que solo cuando un sujeto pensante hace uso de ellas, representan algo, o, en un sentido, tienen

significado. Son instrumentos. Pero aparte de este uso referencial, que debería privar en todo uso reflexivo o intelectual del lenguaje, las palabras tienen otras funciones que pueden agruparse como emotivos. Sin embargo para un análisis de los sentidos del significado Ogden y Richards dirigen nuestras atenciones hacia las relaciones entre pensamientos, palabras y cosas, tal como se dan en casos de lenguaje reflexivo, y no complicado con el emocional.

Ogden y Richards nos ilustran con el siguiente diagrama las relaciones mencionadas:

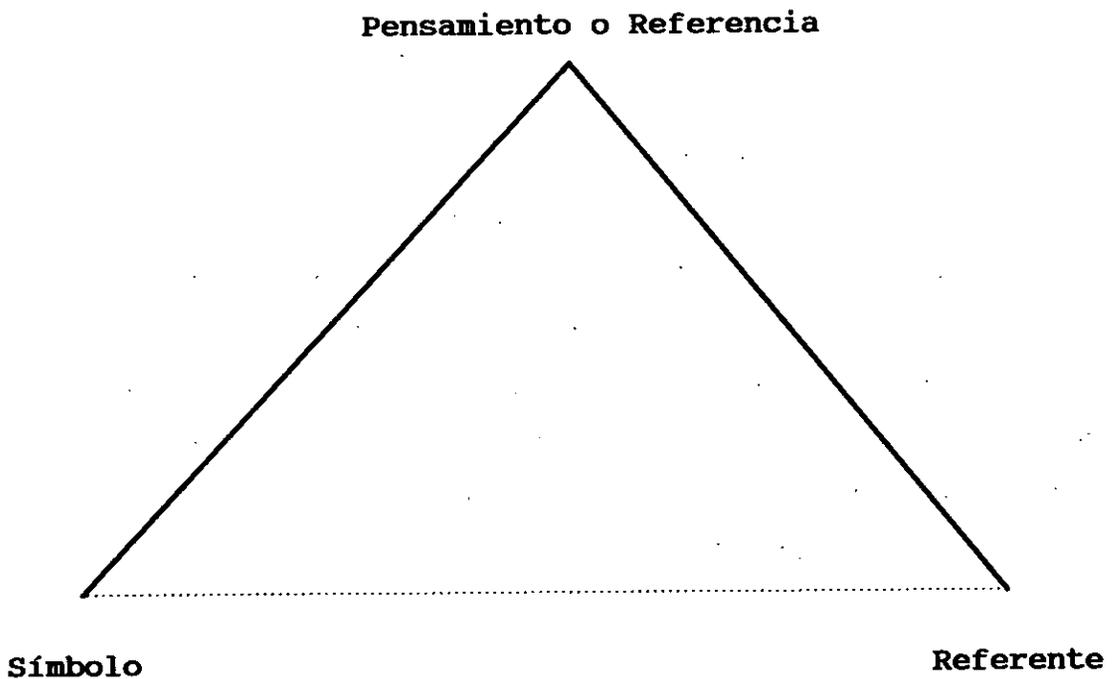


GRAFICO N° 21

Ogden y Richards hacen sobre el diagrama precedente esta valorización:

"Entre un pensamiento y un símbolo existen relaciones causales. Cuando hablamos, del simbolismo empleado obedece en parte a la referencia que estamos haciendo y en parte a factores sociales y psicológicos -la finalidad que perseguimos al hacer la referencia, el efecto que nos proponemos causar con nuestros símbolos en otras personas, y nuestra propia actitud. Cuando oímos lo que se dice, los símbolos nos llevan a la vez a cumplir un acto de referencia y a asumir una actitud que será, de acuerdo con las circunstancias más o menos similares al acto y a la actitud del hablante.

Entre el pensamiento y el referente existe también una relación; más o menos directa - como cuando pensamos en una superficie coloreada o le prestamos atención-, o indirecta -como cuando pensamos o nos referimos a Napoleón-, en cuyo caso puede haber una cadena muy larga de situaciones-signo que se interponen entre el acto y su referente: Palabra - historiador - registro contemporáneo - testigo ocular - referente (Napoleón).

Entre el símbolo y el referente no existe ninguna relación adecuada fuera de la indirecta, que consiste en que alguien lo use para representar al referente. Es decir que el símbolo y el referente no están vinculados en forma directa -y cuando, por razones gramaticales, significamos tal relación, se tratará meramente de una relación atribuida, por oposición a una relación real- sino tan solo en forma indirecta, recorriendo los dos lados del triángulo -ocurre un caso excepcional cuando el símbolo utilizado es más o menos directamente parecido al referente al que se aplica, como puede ocurrir, por ejemplo, cuando se trata de una palabra onomatopéyica, o una imagen, un gesto o un dibujo. En este caso se completa el triángulo; se traza la base, y parece simplificarse mucho el problema implícito. Por este motivo, se han hecho muchas tentativas para reducir la situación lingüística normal a esta forma, quizás más primitiva. Su carácter más completo, explica, la eficiencia inmensamente superior de los lenguajes consistentes en gestos, dentro de su apropiado dominio, con respecto a otros lenguajes que no se valen del gesto dentro de los suyos. De aquí que sepamos de un modo mucho más perfecto lo que ha ocurrido cuando se representa que si meramente se nos describe. Pero tenemos que reconocer que en situaciones normales nuestro triángulo carece de base, que entre el símbolo y el referente no existe ninguna relación directa; y además de la mayoría de los problemas del lenguaje surgen a raíz de esta falta de relación. Los

lenguajes simulativos y los no-simulativos son, en principio, enteramente distintos, significar y representar son relaciones diferentes. Sin embargo, sería conveniente hablar a veces como si existiera alguna relación directa entre símbolo y referente. Diremos entonces, por analogía con la guaranía, que un símbolo se refiere a un referente". (74)

Se supone que de manera implícita está claro que queremos decir con todas las explicaciones precedentes de dos modos tal vez podemos hacer una analogía entre una obra como la de "Uno y tres martillos" y el diagrama de Ogden y Richards:

1. Contemplando la obra de Kosuth como un símbolo que se refiere al referente, y que en este caso el referente podría ser la idea originaria de la obra.
2. Examinar la obra en sí misma sin salir de ella en búsqueda de su referente.

Ahora bien, en el primer caso, tomando la obra "One and three hammers" en su totalidad que será imposible de fragmentarla en sus elementos, entonces, tal vez, podríamos decir que la obra de Kosuth es un símbolo que está relacionado al referente, sin embargo la obra como símbolo cuyo referente en este caso es la Idea de la obra cuando la había concebido Kosuth anterior a su realización, a saber, teniendo en cuenta el significado de la palabra Idea: Representación mental de una cosa real o imaginaria. Y a su vez en el diagrama de Ogden y Richards el pensamiento significaría: La facultad de formar conceptos en la mente y de ahí también necesitamos dar el significado de la palabra el concepto: Idea que concibe o forma el entendimiento según el diccionario. Consecuentemente, como mencionaron Ogden y Richards también hacen énfasis en el significado de la palabra cosas y sus sinónimos en la filosofía como eran las palabras como entidad, ente u objeto, y estos autores nos dirigen a la vez,

introduciendo un término técnico para representar cualquier cosa que podamos estar pensado o a la que podamos estar refiriéndonos. Entonces esa cosa imaginaria como la idea podría ser el referente del símbolo. Concluyendo, entran en nuestro discurso, a partir de los términos usados por parte de Ogden y Richards como pensamiento, símbolo, referente; por nuestra parte términos también como Idea, Concepto, y la Mente.

En el segundo caso para hacer una analogía entre el sistema de Ogden y Richards y la obra de Kosuth: "Uno y tres martillos", verificando la lectura de la obra de izquierda a derecha, primero fijamos en la relación entre la imagen visual del martillo como símbolo visual del referente (martillo real) que en este caso por el uso de la imagen fotográfica el triángulo (en el siguiente diagrama) se completará así:

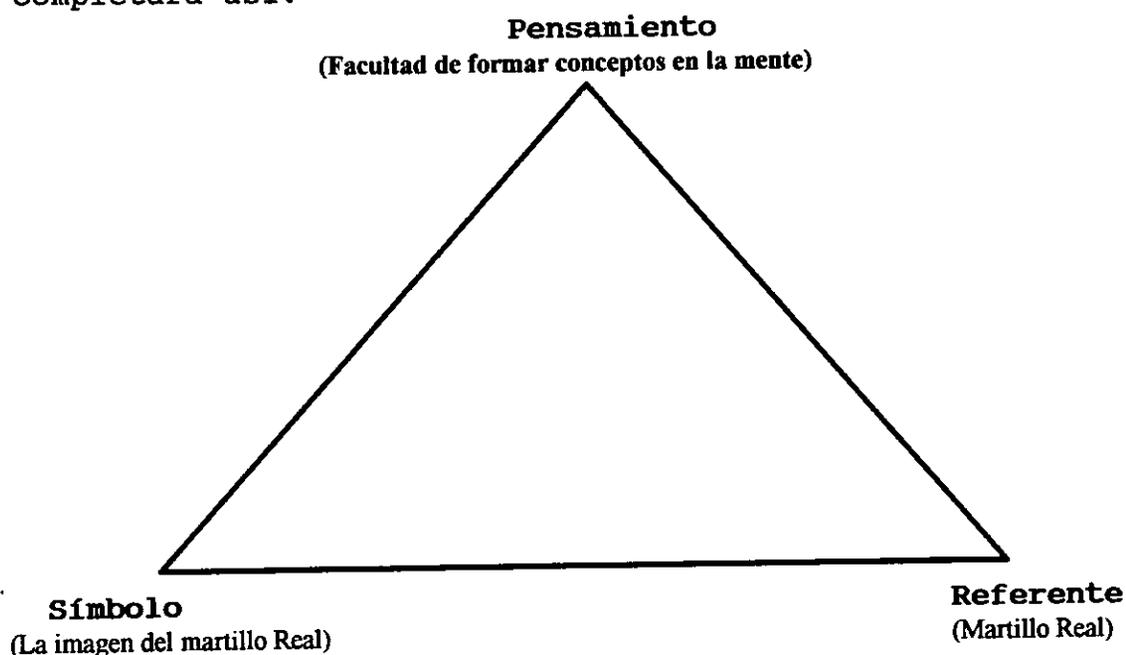


GRAFICO N° 22

Y en el caso que expresamos, la relación entre el lenguaje verbal (la palabra martillo o la imagen mental de la misma)

y su referente, sería de la siguiente manera:

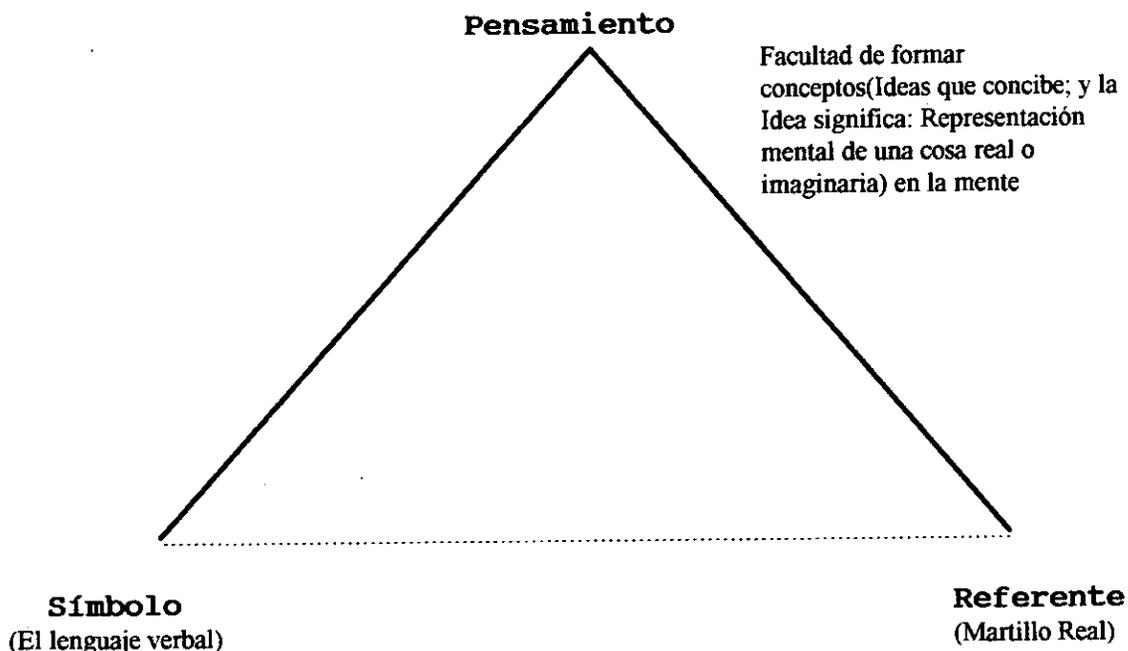


GRAFICO N° 23

Apreciamos que de un modo completamente implícito que en la obra de Kosuth están planteados los mismos problemas que están debatidos en la obra de Ogden y Richards, es decir, la relación entre las cosas, las ideas y las palabras e imágenes por un lado, y también proyectar las diferencias entre la dicotomía de la imagen y su referente y el lenguaje verbal y su referente. De alguna manera son los mismos problemas a los que también R. Arnheim hacía referencia. De ahí, concluyendo que el pensamiento por un lado está necesitando del mundo real y por otro lado se simboliza aquel mundo real de dos maneras diferentes: La imagen visual y la imagen mental. Ambos casos están representados en la obra de Kosuth de este período: "Proto-investigaciones". Antes de hacer una síntesis de lo dicho, por último queremos añadir, en la obra de Kosuth el pensamiento y el referente son estables sin embargo la idea y los símbolos dentro de la obra varían. Dijimos que por la idea entendemos representación mental de una cosa real o imaginaria, el decir el símbolo una vez es la imagen visual y otra vez es el lenguaje verbal (La palabra y el

significado).

Por corolario, en el primer caso sí el referente de la obra no fuera la idea ejemplar que concebió Kosuth anterior a su representación entonces se puede afirmar que la obra en su unidad total no es un símbolo. Y tal vez sólo de la segunda manera podemos interpretar su obra: "Uno y tres martillos".

Una obra como "Uno y tres martillos" consecuentemente no es un signo, se debe decir también que no es una pintura, es decir:

1. No hay un plano (la superficie del lienzo) bidimensional como soporte.
2. Están excluidos, tantos elementos como la forma la profundidad de campo, el volumen, el color, etc.
3. Por corolario, se excluye la definición del término pintura como una superficie pigmentada y también deja de usar todos los materiales tradicionales para hacer arte de pintura.
4. Con la obra de Kosuth incluso comparándola con la pintura no figurativa surge un nuevo concepto de espacio.
5. Con el abandono de la pintura como un subgénero de las artes visuales, surge el debate de hablar no de la pintura sino de arte en general.

Ya está claro que con estos cambios en la obra realizada ya no se puede aplicar una definición de la palabra forma: "Históricamente, se ha usado en filosofía la palabra <<forma>> para denominar el principio intrínseco que constituye a la cosa en su determinada especie o esencia, o

la forma, en el lenguaje ordinario significa el aspecto sensible de las cosas, y también el modo o manera de realizarse, es decir, en el arte, se suele llamar <<forma>> a la pura expresión, y así mismo, a los medios de expresión o artificios expresivos (o sea, la <<hechura>>). Es decir, la forma artística es tanto el aspecto directamente captable por los sentidos como el modo de realizar sensiblemente la obra", como escribe Luis Borobio Navarro (1.987).

A continuación intentamos aplicar algunas de las interpretaciones y definiciones del concepto de la forma a la obra de Kosuth. Si en "Uno y tres martillos" solamente tenemos en cuenta el orden de los diferentes elementos o partes con los cuales se construye la obra como totalidad, y a su vez esta totalidad sea algo inquebrantable entonces estamos haciendo una apreciación formalista -en la estética no existe solamente una definición de la palabra forma- de la obra de Kosuth, es decir, Kosuth practica el concepto de la forma como una estructura orgánica total imposible de ser fragmentada, y esto sucede siempre cuando no hace referencia al significado de los símbolos o al sentido de las expresiones, según Carnap. De alguna manera la operación de la psicología contemporánea que hacen énfasis al hecho experimental de que las impresiones simultáneas no son independientes unas de otras, como trozos de un mosaico, sino que constituye una unidad que tiene orden definible. A saber, la diferencia fundamental de la teoría de la forma es que la psicología concierne siempre a una totalidad cuyas partes, al ser consideradas por separado, no presentan sus mismos caracteres, que son los de la máxima simplicidad y claridad posible y de la máxima simetría y regularidad posible. Es decir, en el caso de "Uno y tres martillos" sería imposible de manera separada hablar de problema de forma y contenido con respecto a cada uno de los elementos constituyentes. El significado de contenido en la obra o la idea de la obra de Kosuth, se refieren al propio estudio de los fundamentos del

concepto "Arte" como una de las propiedades específicas o diferenciadoras de la cultura en general y de la obra cultural de arte en especial.

IV.2. ¿Cuál de las teorías del arte son recomendables para el uso de análisis de la obra de Joseph Kosuth?

En el subcapítulo anterior mostramos que una de las maneras de realizar un análisis crítico de la obra de Kosuth podría ser la propia filosofía de L. Wittgenstein, no como un método restringido y único, sino como un medio que nos permite actuar ordenadamente.

No obstante para encontrar una respuesta a la pregunta formulada podemos acudir a diversas metodologías de trabajo reflejadas en las teorías del arte, como un recurso de apoyo para enfrentarnos a la obra de arte de Kosuth y así desvelar no solo su significado sino estudiarla desde el enfoque dado a este trabajo de investigación.

También tendremos en cuenta en nuestro análisis las siguientes fuentes de información:

- (1) Acudir a las opiniones y reflexiones de los críticos que escribieron sobre la producción artística de Kosuth, tal como hemos hecho en el primer capítulo de este estudio.
- (2) Ir considerando los propios criterios e ideas artísticas de Kosuth reflejadas en sus textos de este período (1966-1974) y ver básicamente cuales son los problemas que le preocupan, cuestiones de la identidad de la obra y la autoreferencialidad.
- (3) Las entrevistas.
- (4) Ver sus obras.

También en el caso de querer marcar el método de proceder de nuestro análisis se pueden considerar las siguientes sugerencias:

- (1) Valorar las metodologías como recursos que pueden informarnos relativamente sobre la naturaleza de la obra de arte de Kosuth del período titulado "Arte como idea como idea", pero no considerándolos como métodos generales de explicación universal.
- (2) No se debe emplear nunca una única metodología en la historia de la obra de arte.
- (3) Si fuese necesario hay que acudir a los diversos recursos de las distintas metodologías.
- (4) Por la singularidad de la obra de Kosuth -por no ser pintura ni escultura- no podemos acudir o seguir los dispositivos de las metodologías clásicas. Se aproximaría más a aquellos ya no propios de la semiótica sino los que tienen que ver con la textualidad y la hermenéutica; pero a la vez tendría que acudir a dispositivos como la iconocidad y la teoría de la imagen, que son dispositivos un tanto clásicos según S.Marchan Fiz 1997.
- (5) Romper la jerarquía metodológica, con la lógica del cuadro a favor de la disponibilidad de las diferentes metodologías que en la realidad son aquellas que nos piden la propia naturaleza de la obra matizada.
- (6) Destacar la existencia del problema de géneros en la producción artística de Kosuth.
- (7) Subrayar la realidad de otros problemas: enunciación lingüística, imagen y objeto real.
- (8) Tener en cuenta, que respetando la formalización de la obra, existe un proceso interpretativo en diferentes momentos de su recepción, es decir no siempre captamos

en el primer momento aquello que va a ser captado en momentos futuros. Según S. Marchan Fiz, la hipótesis sobre la formalización e interpretación (que desde su punto de vista es una idea de Foucault) y la imposibilidad de clausurarlas ambas en una dirección u otra esta dada por que ha entrado en crisis el signo artístico en el sentido tradicional y por tanto si ha entrado en crisis ese signo artístico en aquello que llamamos la metafísica del signo, la metafísica de la presencia, de lo dado de una vez por todas, ha entrado en crisis cualquier inspiración a una formalización cerrada; pero al mismo tiempo tampoco puede seguir operando una interpretación absolutamente abierta que tenga que ver con lo que esta dado, entrará en tensión, la presencia y la ausencia, lo dado y lo no dado, lo perceptible y aquello que lo desborda, ya sabemos desde ahora mismo que la obra artística como signo no tiene referentes conclusos, sino que casi anda a la caza de los referentes y en esa caza de los referentes es donde entra la interpretación.

- (9) También podemos elegir una teoría pragmatista para analizar cada uno de los procesos diferenciales, es decir, ¿Que es lo que se representa Kosuth en su obra? o ¿ Como lo representa?.
- (10) Igualmente realizar un estudio más desde fuera ,es decir decidir si la vamos a considerar filosofía o no; o si es un arte que ha venido de la filosofía; decidir ¿Cual es la idea? y en el caso de abandonar el supuesto del propio Kosuth, que no hay materia, no hay forma, trabajando con la idea de que: "El contenido es la idea o concepto del arte", pero evidentemente todo esto son formas de expresión del lenguaje de representación que llamaríamos lenguaje artístico, teneiendo en cuenta que esto no es un trabajo filosófico sino que es arte.

- (11) También podríamos preguntar ¿Por qué no se acaba la actividad artística de Kosuth, después de haber hecho obras como: "Meaning", "Art", "Painting"? . Esto debería - en opinión de Francesca Perez Carreño, 1997- sería el fin de la actividad, si uno decide que la actividad artística y su fin es la definición de la concepción de la propia actividad, esto es, el final de la definición. Lo que Kosuth afirma: Lo importante de arte es la idea de arte, esta idea está tan presente en una "Lata" como en "Las Meninas". Concebir la idea de que el arte se haga cada vez más filosófico, que el medio no importa, lo que importa es el concepto; la relación entre la palabra y su referencia, entre el medium y el concepto, en este sentido se ve que es un arte que se acerca a la filosofía y que realmente lo que importa es la idea hasta el punto que no todo el corpus, sino que obras adicionales no tienen estilo, y por último una manera más abierta de estudiar la obra de Kosuth podría ser a través de Nelson Goodman y Arthur C. Danto.
- (12) Tomar una teoría bastante flexible, pragmatista entre todas las teorías del arte.

IV.3. "Arte como Idea como Idea"

IV.3.1. El período de 1966-1974

Como se ha tomado precedente del período de "Arte como Idea como Idea" (<<Art as Idea as Idea>>) las obras conjuntamente agrupadas bajo el nombre de serie proto-investigaciones, y de este período, se han analizado dos obras como:

"Uno y Cinco Relojes" (<<One and Five Clocks>>) y "Uno y Tres Martillos" (<<One and Three Hammers">>).

En este análisis crítico se toma como método de trabajo diferentes puntos de vista y de criterios con respecto a las obras de esta etapa del desarrollo artístico de Kosuth, siempre teniendo en cuenta el enfoque dado a este estudio.

De la obra "Uno y tres martillos" se argumenta que la obra estaba construida con base en tres elementos interrelacionados que eran de derecha a izquierda los siguientes:

- (1) La imagen fotográfica
- (2) La realidad misma
- (3) El texto

Ahora bien, de diferentes maneras se ha estudiado y analizado dicha obra, sin embargo antes de emprender el siguiente paso de nuestro estudio, deseamos enfatizar un tanto sobre el uso de la fotografía como un fenómeno visual de uso común, no sólo en la obra de Kosuth sino en la obra de otros artistas con tendencia conceptual en la década de los años sesenta y setenta.

La utilización de un médium como la fotografía no ha sido accidentalmente para producir obras de arte; tal vez con una estrategia que como señaló, Judith Tannenbaun en su catalogo: "Concept, Narrative, Document" (entre 1.970 y 1.980); el uso

extendido de la fotografía en el arte y su dependencia de ella puede ser entendido en parte como reacción al Expresionismo Abstracto y Minimalismo. Ya se sabe muy bien que artistas como: Bruce Nauman, John Baldessari, Bernhard y Hilla Becher, Hanns Haacke, Douglas Huebler, Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth, Michael Snow, Hollis Frampton y Marion Faller, Eve Sonneman, Jan Groover, John Pfahl, Lewis Baltz, Mac Adams, Bill Beckley, Peter Hutchinson, Roger Welch, Ger Van Elk, William Wegman, Jan Dibbets, Chuck Close, Peter Campus, entre otros incorporaron en sus obras un medio como la fotografía, no obstante ni de la misma manera ni con el mismo objetivo artístico, es decir, la intención artística de cada uno de éstos artistas y el fin dado al uso de la fotografía en su obra varían. Andy Grundberg y Kathleen Mc Carthy Gauss, en la introducción de "Photography and Art-Interactions since 1.946", comparten con nosotros la idea expresada antes. Sin embargo, para ellos aparte de lo dicho, es destacable el uso de la fotografía como una voz predominante en el mundo de arte de los años sesenta y setenta y no tuvo precedentes en los últimos 150 años que transcurrieron desde su existencia. Más que nada contemplando las obras de los artistas ya citados enseguida se comprende que la imagen fotográfica ha sido reconocida como una influencia significativa sobre los artistas y el arte de nuestro tiempo, es decir, igualmente importante ha sido tanto su incorporación al discurso artístico como su estructura actual del mercado del arte. El interés por la fotografía como una forma de arte no surgió accidentalmente sino que se había incorporado paralela a su evolución; además no es correcto establecer una diferencia con otras artes visuales y la fotografía como distintos modos o categorías de expresión artística. Tal distinción al principio puede haber sido innecesaria. Las artes visuales en general tienen referencias comunes entre ellas, es decir, la fotografía del Siglo XX no puede ser explicada sin referencia a otros artes visuales y viceversa -como dicen A. Grundberg y K. Mc

Carthy-; esta idea va en contra de la premisa mantenida por el modernismo de que cada médium tiene su propia estética directa y auto-generadora. Mientras el modernismo estaba predicando sobre la noción de que cada médium tenía cualidades independientes, la explotación de este concepto fue una estética constante, hoy en día retrospectivamente, está claro que ni la así - llamadas "Artes Plásticas" ni la Fotografía nunca existió sin la otra. Como nos explican Grundberg y Mc Carthy: " *'Arte y Fotografía' del Aaron Scharf (1.969)* y *'El Pintor y el fotógrafo: desde Delacroix a Warhol' del Van Deren Coke (1.972)* han demostrado cómo los pintores del Siglo XIX estaban fuertemente influenciados por la fotografía. *"Antes de la fotografía" de Peter Galassi (1.981)* y *"El arte de Galotipo Francés" de André Jammes y Eugenia Parry Jains (1.982)* han sugerido que importantes eran los precedentes de la pintura para los pioneros de la fotografía". (75)

El desarrollo de las imágenes fotográficas van desde un realismo objetivo (Una conexión especial entre la fotografía y la realidad) a la utilización de la cámara más como medio para la expresión de la visión personal del fotógrafo, es decir dependiendo del momento, la función del lente cambiaba. Ahora bien, en estos cambios Andy Grundberg en *"Conceptual Art and The Photography of Idea"* (1.987), nos destaca el papel que ha tenido la fotografía con relación al arte conceptual, y queremos hacer énfasis en sus experiencias en este campo para entender mejor, tal vez, las razones por las cuales Kosuth agrega, al principio de su carrera artística la fotografía a su obra. El autor Grundberg expresa sus ideas de la siguiente manera:

(1) " *Un tipo diferente de Arte*". Joh Szarkowski argumentaba, como él hizo en *"The Photograph's Eye"*, que el arte de la fotografía reside en sus diferencias, como un médium, de otras artes visuales. Entre las distinciones, que él hace, están: *Un instrumento perfecto para exploración visual y el descubrir, pero como un medio torpe para realizar las invenciones de la pura imaginación. Por ello precisamente coincidió con el momento en que un número significativo de*

artistas fuera de la tradición de este médium, estaban adoptando la fotografía como una herramienta de "pura imaginación". Algunos la eligieron para crear la ficción narrativa, algunos para inventar un teatro del mismo, otros extienden el significado fotográfico con las palabras, algunos para exponer defectos de la capacidad documental del médium. Este interés por la fotografía como una vía para expresar las ideas no estaba reducida a los Estados Unidos; artistas en Europa también estaban explotando el médium en vías totalmente imprevistas con su práctica modernista. Si existió un precedente para la nueva actitud hacia la fotografía, existe el deber de buscarla en Man Ray, para quien la fotografía era un médium para captar lo fortuito, aspectos imprevistos de la vida con lo cual él quiso sostener la estabilidad superficial de la apariencia.

- (2) El Arte Conceptual como un término alcanzó a extenderse a finales de 1.960, pero las primeras manifestaciones de su estética fueron visibles mucho más antes de la década. El más conocido precursor del uso de Arte Conceptual de la fotografía es "The leap of 1.960" de Yves Klein, una fotografía del artista Francés en el momento en que él se arroja desde un segundo piso a la calle, también titulada "El pintor del espacio se lanza al vacío". La fotografía es a la vez como un documento de un evento artístico efímero y un elemento confabulativo en su ejecución.
- (3) Cómo Marcel Duchamp, los conceptualistas creyeron en las ideas más que los objetos, y ellos eligieron la misión de indagar sistemas de información, la teoría del conocimiento y la percepción. Muchos tuvieron creencias políticas, forjados en el carácter contracultura del día, lo que les condujo a buscar maneras para evitar producir más "Objetos de Arte" para el consumo. Ellos querían "Desmaterializar" al arte, separarlo de su dependencia tradicional del objeto físico -o, como Duchamp lo expresó, liberar al arte de la tiranía de lo retinal. Entre las alternativas utilizadas en sus intentos de liberar al arte de su dependencia sobre la producción sin parar de pinturas y esculturas era, innecesario decir, la fotografía." (76)

Como se puede apreciar ha habido una diversidad de ideas para la integración de la fotografía como medio de la expresión plástica en el contexto artístico a los mediados de los años sesenta. Por un lado existía el problema de la estética modernista que declaraba la autonomía para cada medio de expresión artística, por otro lado la alternativa de un médium como la fotografía frente a las tendencias como expresionismo abstracto y el minimalismo y a su vez como una herramienta valiosa para apoyar al concepto de la "Desmaterialización de la obra de arte" paralelo al uso del lenguaje ordinario en las obras conceptuales de arte.

No obstante, mientras arte conceptual abarca una diversidad de intenciones artísticas y actuaciones, también tomando ciertos aspectos característicos de la tendencia. Como Andrea Miller-Keller, Director de la Colección del Sol Lewitt en The Hart Ford Atheneum, había observado:

"Existe una predominante simpatía por la fotografía (Contemplando muchas de las obras: La cual fue apenas afectada en la esfera de las Bellas Artes durante este período) y el lenguaje ambos juegan un papel dominante; hay una relativa escasez en el uso del color; muchas de las presentaciones son materialmente modestas y requieren someterse a un cuidadoso exámen para ser estudiados. Estas características son discretas y distintas, de aquellas por los cuales podrían ser usadas, para describir enseguida los movimientos precedentes de expresionismo abstracto, Pop Art y hasta Minimalismo". (77)

¿Cuales son estas características que expresa Miller-Keller? Al examinar, por ejemplo, las obras de autores tales como J. Kosuth, Robert Barry, Jan Dibbets, Eleanor Antin y Lawrence Weiner, consideramos que hay una unión en sus intereses y estas inclinaciones convergen en repeticiones, tiempo real y espacio real, proceso, escala, la naturaleza de la percepción, auto-expresión, lo incompleto u omisión y sobre todo en el acto de examinar y analizar al arte. Como ellos

mismos al utilizar la lente fotográfica tenían la intención de estudiar las características ya citadas.

La pregunta que aquí se podría formular es: ¿Con qué fin estos artistas manejaban la fotografía?; la respuesta podría ser que en mayor parte de arte conceptual la fotografía funciona como un signo o indicador de una idea organizadora, no como un objeto precioso al ser saboreada por su organización formal -A pesar que este gesto o idea artística en las siguientes décadas cambió un tanto-, la apariencia exterior, o la capacidad expresiva. Los artistas conceptuales acataban que querían rescatar al arte de la dominación del objeto precioso, y por corolario las fotografías estaban consideradas ideales porque -como apreció A. Grundberg- ellas estaban muy poco valorizadas -hasta que, desde luego, el arte conceptual las hizo valorables. Como se dijo antes la fotografía y el lenguaje jugaron durante este período para los artistas conceptuales como un medio portador de mensajes culturales.

Otro artista importante de renombre para la tendencia conceptualista era Ed. Ruscha cuya obra como "Twenty-six Gasoline Stations" eran de los primeros ejemplos de lo nuevo entendido como la idea -base fundamental del arte. De los pioneros en producir obras de arte conceptual, involucrando la fotografía, se puede citar a nombres como Bruce Nauman con su obra "Portrait of the Artist as a fountain" (1.966), John Baldessari con su obra "Wrong" (1.967), Brenhard y Hilla Becher como una obra como "Water Towers" (1.980), Hans Haacke con su obra bien conocida "The Safety Net (Proposal for Grand Central Station)" (1.982), Douglas Hubler con su obra "Variable piece # 506/ Tower of London". March/May 1.75, y las proto-investigaciones de Kosuth de 1.965 tales como "Uno y tres paraguas" o "Uno y tres mesas", entre otras.

"Incluso aquellos artistas que tenían vínculos", como se supone A.

Grundberg, *"Con la escultura minimal, con toda su reducción, geometría, y rigor sistemático, no eran inmunes al objetivismo, encanto notacional de la fotografía. Mel Bochner y Sol Lewitt, ambos han incorporado la fotografía a sus investigaciones de estructuras y sistemas, tomando ventaja de su reproductibilidad y multiplicidad para unirlos en cuadrículas (la cuadrícula es característica en la búsqueda del minimalismo). Este tipo de cuadrícula de la organización huella-múltiple, lo cual rechaza la noción de la inviolabilidad de la imagen individual sin sucumbir a la dependencia del Collage sobre azar y proceso, llegó a ser un motivo mayor del arte de la fotografía de los años setenta. Su influencia se observa en la obra de artistas como Marcel Broodthaers, Jan Dibbets, Gilbert and George y Manual". (78)*

Los artistas conceptuales no sólo se interesaron por la fotografía sino también tuvieron inclinación hacia la cinematografía. Es realmente hacer énfasis sobre el interés en formas seriales y temas estructurales en la fotografía conceptual del período que es aliada a la extensión de un impulso paralelo en cinematografía independiente. Empezando a finales de 1.960, artistas tales como Vito Acconci, Robert Morris, Richard Serra, Robert Smithson y Lawrence Weiner dirigieron películas con la intención de examinar la naturaleza de la representación del tiempo/espacio. No hay que olvidar que completamente eliminaron las convenciones narrativas del cine. Se podría hablar, por ejemplo de "opening" de Acconci (1.970), que durante 40 minutos la cámara permanece inmóvil mientras el artista arranca los bellos de su vientre uno por uno.

La importancia de la fotografía y su protagonismo en la imaginación artística de los conceptualistas y su legado ha sido fructífera inestimablemente. Una herencia ricamente diversa como afirma Grundberg: *"De cada uno de los asuntos implícitos del arte conceptual -tiempo real, proceso, información y teoría del conocimiento, sistemas y estructura- ha llegado un cuerpo de trabajo comprometiendo a la fotografía". (79)*

En síntesis, de lo que se ha venido explicando con respecto a la importancia de la fotografía en el mundo de arte conceptual del período 1.965 - 1.975, se destaca también:

- (1) Revelar la estructura subyacente de la realidad tan importante para artistas como Lewitt, Los Bechers, Dibbets, Dan Graham, Jan Grouver y Lew Thomas.
- (2) La influencia conceptual es apreciable en las fotografías que de alguna manera al estar aliadas con la práctica documental tradicional de la fotografía, por ejemplo en el caso de John Pfahl.
- (3) Una combinación de la intención documental y una estrategia presentacional conceptual reveladas en las series del Lewis Baltz de imágenes de "The New Industrial Prks" cerca de "Irvine, California" tomadas en 1.974.
- (4) Arte narrativo como subespecie engendrada por el arte conceptual y practicado por Mac Adams, Bill Beckeley, Peter Hutchinson, Jean Le Gac y Roger Welch. La galería John Gibson en Nueva York era el espacio elegido por artistas para exponer sus obras a los mediados de los setenta. Arte narrativo ha combinado el espíritu de la investigación sistemática y la singularidad perceptual del arte conceptual con un sentido poético de contar cuentos, y de vez en cuando con el artista/narrador como protagonista.
- (5) El interés por la fotografía como instrumento en la investigación de sensaciones (percepciones) es de destacar la obra de autores como William Wegman y Robert Cumming.
- (6) La fotografía, como un resultado de evidencias, es

decir, ustedes - están - allí-, eso es su transcripción; o probar la fotografía como un instrumento apto para criticar el sistema social y el mercado del arte. Artistas como Haacke, Les Levine y Victor Burgin expresaron sus mensajes políticos adoptando un medio como la fotografía.

- (7) Las fotografías empezaron a aparecer desde fuentes inesperadas y en lugares súbitos. Artistas como Lynton Wells, David Hockney y Anselm Kiefer empezaron a percibir sus encantos, es decir, hicieron uso de este medio.

Ya que se explico suficientemente acerca de la integración y la importancia de la fotografía y subgéneros en el arte conceptual, se empieza a analizar e interpretar la serie "Arte Como Idea Como Idea" y se retoma como punto de partida en donde se había dejado nuestro estudio del período de "Proto-investigaciones". Tratando de aplicar el modelo de Ogden y Richards de las relaciones entre pensamiento, símbolo y referente a la obra de Kosuth. Se verificará también en el caso de estas obras la analogía anteriormente examinado.

Con el inicio de las obras tituladas (Arte como idea como idea), Kosuth abandona elementos como objetos reales (reloj, silla, sierra, metro, mesa, martillo, etc.), la imagen visual de éstos objetos -el uso de la fotografía-, y otros materiales como letras o palabras escritas mediante neón de manera tautológica (como Neón Electrical Ligth English Glass Letters Red Eigth, por ejemplo), los vidrios (con palabras o sin mensaje alguno como: "Clear Square Glass Leaning" o Leaning Glass Described, A Room), etc. Ahora bien, con este cambio empieza a utilizar el lenguaje ordinario como material de su obra y comenzando a hacer sus definiciones de palabras como: 'Agua', 'hielo', 'objeto', 'significado', 'significar', 'pintura', 'nada', 'último', 'universal', 'silencio', 'Idea',

'referencia', 'traducir', entre otras. No obstante a su vez dentro de esta serie titulado (Arte como Idea como Idea) inicia también sus series de la primera a la décima investigación -que se tituló así: The First to Tenth Investigations (Art as Idea as Idea)- teniendo en cuenta que a estos títulos también agrega otras palabras como: Contexto A, B, C, D, o foto presentación, vista de instalación, proposición 1, 2, 3, 4, 5, ... 11, etc. De este período se puede nombrar a otras obras tituladas directamente "Sala de información", por ejemplo.

Al dejar agregar la propia realidad y la fotografía a su obra ocurre un cambio cualitativo en la obra de Kosuth que a su vez coincide con la formulación de la teoría de la desmaterilaización de la obra de arte que anteriormente se ha hablado de ella. En una lectura simplista de estas obras que utiliza solamente la palabra escrita (texto en blanco sobre un fondo negro), lo primero que se nos ocurre es que en la elección de éstas palabras -agua, hielo, idea, por ejemplo- debería haber una intención previa, es decir, determinar una estrategia artística por parte de Kosuth en un contexto artístico y cultural determinado que aparecen estas obras. Cuando se habla del fenómeno de Arte Conceptual de manera exhaustiva se describe sobre el contexto donde surgen la obra de Kosuth, es decir se ha intentado mantener el criterio que una obra de arte debería considerarse en su contexto y para ser más explícitos se tuvo en cuenta los siguientes factores:

Otras obras de Kosuth, obras de otros artistas (en este caso incluyendo sus afirmaciones) factores externos al medio artístico (donde se ha hablado de la filosofía de L. Wittgenstein o de la filosofía analítica), el estudio de la época en que vive Kosuth, a saber la mentalidad del momento, las ideas corrientes de los años 1.960 - 1.970 y las complejas influencias precedentes o actuales que lo moldearon, el estudio de la vida de Kosuth incluyendo el

desarrollo de su pensamiento artístico entre 1.966 - 1.974, y por último de manera muy clara se ha explicado de las intenciones de Kosuth, especialmente de lo que ha venido realizando y lo que con su obra ha conseguido.

Ahora bien, se dijo que Kosuth en la serie "Arte como Idea como Idea" para plasmar la idea que tiene de su obra, utiliza el lenguaje como soporte de su obra, y de esta manera produce la obra. Por ejemplo en el caso de una obra como: "Idea (Arte como Idea como Idea) de 1.966, previamente se hizo hincapié en las intenciones del artista al producir éstas obras como:

- (1) Designar la falta de capacidad expresiva del lenguaje tradicional para mostrar la diversidad de la experiencia artística.
- (2) La nueva concepción de la realidad que el artista evoca a través de su obra. Hay una analogía entre el significado de la obra y ésta nueva concepción de la realidad.
- (3) La comparación entre la obra y la proposición. Una proposición es una figura de la realidad, según Wittgenstein.
- (4) No hay que confundir entre el lenguaje del arte y el lenguaje ordinario y su uso en la obra de Kosuth.
- (5) Las "Definiciones" de la Primera Investigación son otra vez tautologías lingüísticas y fueron hechas entre 1.966 y 1.969 con el encabezamiento: Arte como Idea como Idea, auto-reflexividad de arte como una extra-formal, el método es puramente conceptual, es el modo de encontrar la formulación significativa, el título de la obra designa: La idea de arte es la única idea de la obra de arte singular y del arte mismo. La "Idea" no en el

sentido platónico sino en el sentido de la "concepción", por la cual la única posibilidad de definir la verdad del significado del arte es mediante la "reflexión" del concepto de arte. La intención artística de Kosuth es comprender el significado específico del arte, su significado como una forma del lenguaje análogo a la realidad. El desarrollo interior de la obra es ir desde las definiciones de objetos a las definiciones de términos abstractos. Con esta serie de obras subraya dos cosas:

- A) Disminución del carácter del objeto del arte
- B) El proceso del aprendizaje lingüístico en general

- (6) La investigación se refiere a varios grupos de las definiciones del diccionario: Además de las definiciones normales las etimológicas o de la lengua extranjera y las traducciones Inglés - Latino. De este modo un nuevo aspecto entra en la obra, es decir, la referencia cultural.
- (7) Con la segunda investigación de 1.968 quiere revelar las discrepancias entre el arte y su entorno cultural. Las siguientes investigaciones también toman lugar en este plano.
- (8) Desde la posible conexión entre los textos teóricos para extender sobre las mesas y los textos y las categorías sistemáticas que instalan encima de las mesas, es solo un contexto conceptual-abstracto, tautológicamente envuelto dentro de sí mismo (los textos son en parte tomados de obras tardías de Wittgenstein).

Se debe explicar de nuevo al subrayar el problema de concepto de tautología en la obra de Kosuth quiere decir, proyectar el principio de que la obra de arte es una tautología, dando a entender que las actividades artísticas son una verificación

del mismo arte y por tanto se verifican así mismas, que es lo mismo que ocurre en una ecuación matemática. Este principio quedó ilustrado en sus obras como "Uno y Tres Sillas", "Uno y Tres Martillos", entre otros.

En el Capítulo II. EL FENOMENO DEL ARTE CONCEPTUAL Y SUS MODELOS se ha hablado de las definiciones de arte conceptual por parte de autores como: Simón Marchán Fiz, V. Comabalía, Sol Lewitt, Joseph Kosuth, Henry Flynt, Catherine Millet, Robert C. Morgan, John Baldessari, entre otros. Sin embargo ahora se desea volver a la definición de H. Flynt; él describió sobre la actividad artística que *"Arte de concepto es ante todo un arte cuyo material son los conceptos, cómo por ejemplo el material de la música son los sonidos. Al estar los conceptos íntimamente ligados al lenguaje, el arte de concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje"*.

En una comparación simple entre la teoría formalista del arte y la definición dada del arte de concepto por H. Flynt nos damos cuenta que cualitativamente hay diferencias entre la visión formalista del arte con sus referencias a la percepción y la visión conceptualista del arte con sus énfasis hacia los aspectos conceptual de la obra de arte. Por ejemplo -como en otro momento de este estudio también se citó al siguiente autor- para Clive Bell, la excelencia formal es el único carácter intemporal del arte através de los siglos. La teoría formalista sólo admite los valores <<del medio>>, que en el arte visual son los colores, las líneas, y sus combinaciones en planos y superficies.

En la definición de H. Flynt insiste sobre "'Arte de Concepto' es ante todo un arte cuyo material son los conceptos y al estar los conceptos ligados al lenguaje, por corolario el arte de concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje". Y para la teoría formalista del arte, el carácter formal es su elemento más relevante que en

el caso de arte visual serían los colores, las líneas, etc.

Como se puede apreciar el cambio de los valores del medio afectan directamente a la propia definición del arte. Y además se pone de manifiesto que no existe aún una definición general y globalizante para el arte. Consecuentemente hasta sólo han destacado uno de los aspectos de la actividad artística como un tipo de arte, por ejemplo como: Arte imita la realidad, Arte como expresión, Arte como creatividad, Arte como la creación de formas, el Arte es que produce belleza, el Arte es que produce la experiencia estética y por último el arte como símbolo.

Estudiar la obra de Kosuth implica contemplarla en su relación con el fenómeno de arte conceptual en general, es decir, por ejemplo el uso del lenguaje ordinario y la escritura no es sólo cosa de la obra de Kosuth, sino otros autores conceptuales como Lawrence Weiner, Robert Barry y Douglas Huebler crearon también un tipo de arte basandose en el uso de la escritura sin embargo diferente del uso dado a ello por parte de Kosuth. Estos autores crearon un tipo de arte, un arte en el que el lenguaje subsume hacer objeto, donde las ideas teniendo que ver con materiales de arte y acciones (caso de Weiner, por ejemplo), procesos mentales (caso de Barry), y fenómenos sociales y políticos (Weiner y Huebler) llegando a ser las sustancias de arte -distintos críticos, en sus obras pusieron al movimiento nombres como "Arte de concepto", "Arte de idea", "Arte conceptual", y "Arte inferencial", entre otros; como Lippard, Meyer y Battcock. Jessica Prinz (1.991) en sus reflexiones sobre arte conceptual nos explica que cada artista desarrolla un estilo distintivo, todavía todos emplean un estilo conceptual de "escritura" -el término "escritura" es formulado por Ulmer XIII-, el uso descrito, prosaico, proposiciones verbales para actividades físicas o mentales y ser perfeccionado por el artista o la audiencia. Como muchas propuestas de Duchamp en

"The Green Box", la idea del producto artístico o proceso llega ser el arte.

"En una aproximación a la obra de J. Kosuth", como anunció Jessica Prinz, "es importante observar su relación a este largo movimiento y hacer énfasis en sus diferentes formas -Kosuth abandona la pintura en 1.965 y empieza tratar al arte como una filosofía y problema lingüística, según Burnham. Desde su irrupción en la escena del arte en el tardío de los años sesenta a su transformación hacia una forma más accesibles de arte (como Narrative Art y Performance Art). Su uso del book format para su cinco-volumen de Art Investigations y "problematic" desde 1.965 refleja el interés resurgido en este tiempo en The inexpensive, Mass -produced artist's book- Art Investigations es un estudio cronológico de la obra de Kosuth dividido en cinco volúmenes como sigue: Volumen 1: Protoinvestigaciones y la primera investigación (1.965, 1.966-1.968); Volumen 2: La segunda Investigación (1.968); Volumen 3: La tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima Investigación (1.968-19.71); Volumen 4: La octava y novena investigación (1.971, 1.972-1.973); Volumen 5: Biografía, Bibliografía y fotografías [del artista]. El libro también incluye las siguientes ensayos críticos por miembros de grupo Art and Language: "Introduction to a partial problematic" por Michael Baldwin; Terry Atkinson, P. Pilington, J.D. Rushton; "Memo, sobre Display problematics" por Terry Smith; "Art works and Explications", por Mel Ramsden". (80)

Kosuth hace uso de la técnica de escritura en alguna de sus obras particularmente en 'La Cuarta Investigación'. Las investigaciones de arte también demuestra que la obra de Kosuth está relacionada con la tradición de Arte Povera que usa materiales alcanzables y simples, y según J. Prinz en el estilo y contenido es minimal, no agradable sensorialmente, des-estetizada, y expresamente desprovisto de habilidad de oficio. En dos niveles se puede destacar la relación entre la tendencia conceptual (incluyendo la obra de Kosuth) y una manifestación como la de <<Arte Povera>>. Estos dos niveles son: desde el punto de vista sintáctico y a nivel semántico. Ahora bien, antes de entrar de hablar de estos niveles vamos

a examinar el carácter artístico del Arte Povera. En la opinión de S. Marchán Fiz (1.972), a través del "assemblage", ambientes del <<pop>>, <<happening>> y otras manifestaciones se observa cómo el material se convierte en el protagonista principal de la obra. Lo que en el arte tradicional era una composición y estructuración de la obra, ahora deviene un acto de elección de materiales encontrados. El orden formal es sustituido por una topografía del azar. El término <<Arte Povera>> viene condicionado por el uso frecuente de materiales humildes y pobres, generalmente no industriales o por las escasas informaciones que ofrece. Es una manifestación como considera S. Marchán Fiz, más próxima al minimalismo, al <<funk art>>, ambientes <<happening>>, etc., que al espíritu formalista de la <<nueva abstracción>> o del <<pop>>.

Para destacar los niveles arriba mencionados -sintáctico y semántico- acudimos de nuevo a las reflexiones de S. Marchán Fiz para la descripción de tales visiones y sus diferencias. S. Marchán Fiz considera que:

"Desde un punto de vista sintáctico el <<arte povera>> se inclina por antiforma. Prosigue la línea de la pintura de acción, del neodadaísmo, del <<funk>> o <<happening>>. Pero estos movimientos todavía confiaban en la configuración de lo informe, ofrecían como resultado algo terminado, la obra. Guardan grandes parentescos con el neodadaísmo. Pero se diferencia de él en su renuncia al espíritu negativo e intenta encontrar un sentido positivo. Las obras del <<arte povera>>, compuestas de lo más diferentes materiales, se articulan significativamente a nivel de las propiedades físicas y plásticas de los materiales y de las relaciones de <<ensamblado>> y yuxtaposiciones... cada material determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas, pero sin sufrir las transformaciones esteticistas de la pintura materica.

El <<arte povera>> abandona la reconstitución del objeto. Responde a la colección heterogénea de las sustancias y formas del campo visual. Se asemejan con frecuencia a un montón de desperdicios traídos a la galería o al museo. La heterogeneidad de los

materiales es su nueva posibilidad e importa la sustancia y las formas o estados que puedan alcanzar... A nivel sintáctico de materialidad o infraestructura cosal de la obra prevalece la tesis de que la sustancia y el material físico es anterior a la forma, y su condicionante.

En los medios urbanos, en nuestros ambientes inmediatos se tiende a leer en formas, descuidando las transformaciones materiales de los centros de producción, alejados del núcleo urbano, situados en los <<parques industriales>>. El <<arte povera>> recurre precisamente a estas sustancias en estados de transformación en un nivel anterior a la formación de la imagen definitiva del objeto. Por este motivo sus notas más relevantes son las de cambio, contingencia, indeterminación; en otras palabras, aquellas que nos introducen en el proceso. Esta es la razón de porqué se le denomina en ocasiones arte procesual. Las obras de <<arte povera>> no tiene interés en ofrecernos el producto acabado, resultante de un proceso, si no el mismo proceso en su devenir.

A nivel semántico renuncia a los objetos iconográficos. Ya no tiene relevancia la noción de obra como proceso irreversible, que desemboca, en un objeto estático iconográfico. Rechaza tanto los presupuestos narrativos del <<pop>> como los fenómenos perceptivos del óptico. La significación se explicita a través de las propiedades de cada elemento empleado. El sentido se despliega a través de todo el proceso en los diferentes momentos del mismo. En términos semióticos se podría denominar a los materiales elementos distintivos del código de objetos, en vez de significativos. La obra en su relación al objeto no es propiamente un ícono, sino más bien un índice, ligado a la presencia y heterogeneidad perceptiva de los materiales. Como sabemos, el índice se relaciona directamente con el objeto y determina alguna de sus cualidades o aspectos. Los elementos, por ejemplo, la cera, la leña, los desperdicios, etc, no constituyen en sí mismo algo por lo que podamos identificar el objeto. Los elementos distintivos de estas obras, responden al tipo de percepción sincretista o indiferenciada, mendiga fragmentos de iconocidad y significación denotativa. Como consecuencia, poseen también un abundante heterogeneidad de contenidos". (81)

Kosuth mediante su obra dirige nuestra atención hacia una

forma de investigación conceptual específica, que en su caso es una investigación conceptual lingüística. Con su arte se acerca a situaciones, galerías, media, fotografía, lenguaje, y a los objetos para indagar los límites, significados y los límites de un arte de concepto. Kosuth reclama para que los espectadores no estén aburridos al contemplar sus obras deben estar interesados por la idea del arte -veáse su entrevista con Arthur R. Rose-. Kosuth examina diversos aspectos del arte tradicional para su radical "deconstrucción" (el significado del término -frecuentemente se usa palabras similares como 'la desconstrucción' o en inglés 'unmaking' y 'deconstruction'- esta retomado de la filosofía de Jacques Derrida; en efecto, desconstruir parece significar ante todo: desestructurar o descomponer, incluso dislocar las estructuras que sostienen la arquitectura conceptual de un determinado sistema o de una secuencia histórica; también, des sedimentar los estratos de sentido que oculta la constitución genética de un proceso significativo bajo la objetividad constituida y, en suma, solicitar o inquietar, haciendo temblar su suelo, la herencia no-pensada de la tradición metafísica. Lo cierto es que ya esta descripción mínima del carácter de esa operación, descripción orientada por los contextos inmediatos de los primeros <<usos>> de ese concepto por parte de Derrida, tendría que desautorizar la interpretación habitual, y habitualmente crítica, de la desconstrucción como destrucción gratuita y nihilista del sentido y liquidación del buen sentido en el escepticismo posmoderno, como describe Patricio Peñalver en la introducción de "La desconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora" de 1987,...En <<carta a un amigo japonés>> Derrida evoca el contexto en que surgió o se impuso el término: <<Cuando escogí esa palabra, o cuando ésta se me impuso, creo que fue en De la gramatología, no pensaba que se le reconocería un papel tan central en el discurso que me interesaba entonces. Entre otras cosas deseaba traducir y adaptar a mi propio discurso las palabras heideggerianas

Destruktion o Abbau. Las dos significaban en ese contexto una operación aplicada a la estructura o la arquitectura tradicional de los conceptos fundadores de la ontología o de la metafísica occidental. Pero en francés el término "destrucción" implicaba demasiado visiblemente una aniquilación, una reducción negativa más próxima de la "demolición" nietzscheana, quizá, que de la interpretación heideggeriana o del tipo de lectura que yo proponía. Por eso la aparté>> (Psyché, pág. 388). Se trataba, pues, en parte al menos, de no decir destrucción. Por otro lado, y aunque <<descostrucción>> era entonces una palabra muy rara, prácticamente desconocida, no es un neologismo, el diccionario Littré la registra, atribuyéndole por cierto un significado gramatical y retórico (trastornar la construcción de una frase) y también un significado <<maquínico>> (desmontar en sus piezas una máquina) que importaba para lo que Derrida buscaba con ese término más allá de la traducción de la Destruktion heideggeriano. Otro elemento del contexto histórico de los primeros usos de la descostrucción -el dominio de la cultura filosófica y teórica francesa de los años sesenta por el paradigma estructuralista, por el que por otra parte, se interesó Derrida de forma muy activamente crítica- favoreció el curso y el recurso (y aunque muchas veces desde un talante polémico) de aquella palabra: <<Desconstruir era también un gesto estructuralista, en todo caso, un gesto que asumía una cierta necesidad de la problemática estructuralista. Pero era también un gesto antiestructuralista, y su fortuna depende por una parte de este equívoco. Se trataba de deshacer, descomponer, des-sedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, "logocéntricas", "fonocéntricas" -puesto que el estructuralismo estaba dominado sobre todo entonces por modelos lingüísticos, de la lingüística llamada estructural a la que se le llamaba también saussuriana-, socioinstitucionales, políticas, culturales y, sobre todo, y en primer lugar, filosóficas). Es por eso, sobre todo, por lo

que se ha asociado el motivo de la desconstrucción al "postestructuralismo". Pero deshacer, descomponer, des-sedimentar estructuras, movimiento más histórico, en un cierto sentido, que el movimiento "estructuralista" que se encontraba así puesto en cuestión, no era una operación negativa. Más que destruir, era necesario también comprender cómo estaba construido un "conjunto", para lo cual era necesario reconstruirlo>> (ibíd., págs. 389-390)- y ampliar sus límites y linderos. Como otros artistas de la tendencia, D. Buren, On Kawara, R. Irwin, O.M. Bochner, Kosuth no produce tanto objetos estéticos como emplea estrategias extremadamente simples para desconectar y actuar toda nuestro marco conceptual concerniente al arte.

Como dijimos antes la obra de Kosuth, con sus diferencias particulares, prosigue la misma forma de pensar sobre arte de autores como Duchamp (sus ready-mades), Cage (su 4'3), y Rauschenberg (El retrato de Iris Clert). El artista, no obstante, permanece comprometido profundamente en el arte, tanto como valores tradicionales y las definiciones son desubicadas y desestablecidas.

El mundo artístico de Kosuth está constituido de dos elementos inseparables: elemento teórico y elemento práctico. Es decir lo teórico y lo práctico constituyen el tejido necesario donde se inventa y desarrolla su pensamiento artístico. En el aspecto teórico Kosuth -como ya hicimos referencia a ello- define al arte conceptual de la siguiente manera:

"La definición más pura del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto <<arte>>, en lo que ésta ha venido a significar actualmente...La <<definición>> del arte conceptual es muy próximo a los sentidos del arte en sí". (82)

El asunto central -como sugirió J. Prinz- de Kosuth es con

este proceso de investigación no con el producto artístico, y no con el material o las estructuras usadas (función). Ser un artista hoy significa cuestionar la naturaleza del arte, dice Kosuth; "si tu haces pintura tu estas respetando (no cuestionando) la naturaleza del arte" (Arthur R. Rose).

También conocemos ya las opiniones de Kosuth sobre la función del arte, sin embargo podemos retomarlas de nuevo:

"La función del arte, como cuestión, fue originalmente planteada por Marcel Duchamp la verdad es que podemos otorgar a Duchamp la responsabilidad de haber dado al arte su propia identidad... con los ready-mades el arte cambió su enfoque de la forma del lenguaje a lo que se decía. Lo cual significa que Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función. Este cambio -de la <<apariencia>> a la <<concepción>>- fue el principio del arte <<moderno>> y el principio del arte conceptual. (83)

J. Prinz nos advierte que en contraste a pintores contemporáneos, como Johns o Arakawa, quienes continúan la tradición morfológica en el arte a pesar que ellos extienden sus asuntos conceptuales; el arte de concepto en general, rechaza la tradición "retinal" o "lectura" (cuidadosa) en arte. Lo priva propositamente sus imágenes de belleza, decoración, y gusto. En la obra de Kosuth en particular, la dependencia de signos verbales, es proyectado para reproducir un difícil "alcance icónico", frustrar el significado visual mentalmente.

Ya se sabe de antemano que sería imposible analizar y estudiar toda la obra creada por Kosuth durante el periodo de 1.966 - 1.974. La lógica de la investigación nos obliga a elegir, es decir, hacer una selección entre la obra producida durante el período mencionado. Kosuth desde 1.965 empieza a trabajar con un método concreto para diferenciar entre distintos períodos de su desarrollo artístico. A saber, este

método consiste en llamar a sus obras por series, por ejemplo durante 1.965 surgieron la serie "protoinvestigaciones" y a partir de 1.966 se subtituló toda su obra marcada por la serie "Arte como Idea como Idea", sin embargo manteniendo el mismo subtítulo, también, a partir de 1.967 empezó a numerar del primero al décimo investigaciones que duraron hasta 1.975. Estas series siempre estaban acompañadas con el subtítulo "Arte como Idea como Idea", las fechas de la serie de la primera a la décima investigación datan de la siguiente manera:

(Arte como Idea como Idea) The First Investigation, 1.967
 (Arte como Idea como Idea) The Second Investigation, 1.968
 (Arte como Idea como Idea) The Second Investigation, 1.969
 (Arte como Idea como Idea) The Third Investigation, 1.969-70
 (Arte como Idea como Idea) The Forth Investigation, 1.969
 (Arte como Idea como Idea) The Fifth Investigation, 1.969
 (Arte como Idea como Idea) The Sixth Investigation, 1.970
 (Arte como Idea como Idea) The Seventh Investigation, 1.971
 (Arte como Idea como Idea) The Eighth Investigation, 1.971
 (Arte como Idea como Idea) The Ninth Investigation, 1.972-73
 (Arte como Idea como Idea) The Tenth Investigation, 1.974-75

Jessica Prinz también tiene la misma opinión con respecto a los títulos o subtítulos de las serie producidas por Kosuth. Ahora bien, a partir de 1.966, nos vamos a escoger algunas de sus obras para su estudio, análisis e interpretación desde el punto de vista de forma y contenido en las teorías del arte.

Entre las obras tituladas (Arte como Idea como Idea), con el uso de una palabra [por ejemplo, 'agua', 'hielo', 'significado', 'pintura', 'silencio', entre otras], elegimos las palabras como 'agua' y 'significado' para estudiarlas. Al principio dijimos que Kosuth cuando empezó a hacer esta serie de obras excluye dos elementos de sus obras: La fotografía y el objeto real. Las razones por las cuales excluye la

fotografía era que primero pensaba que existían semejanzas entre la fotografía y la pintura, y segundo, estaba en la búsqueda de un modo de producir obras abstractas sin embargo siempre diferente de la tradición que vino desde Kansdinsky, Mondrian y Malevitch. Y tercero, quería tal vez abandonar el concepto de la tautología que antes había utilizado y a su vez formular su teoría de la desmaterialización de la obra empezando por sus propias obras. Y por tal argumento en la serie "Arte como Idea como Idea" deja de utilizar los elementos mencionados que incorporaba a sus obras. Y sus razones para no agregar más al elemento real a su obra como él mismo dijo, en su entrevista con Arthur R. Rose, era que....

"El arte como Idea como Idea", del arte como objetividad del objeto se orienta a la fundación del objeto. En este sentido, es una representación del arte", como indicó S. Marchán Fiz, "como representación". S. Marchan Fiz para desvelar el significado del título de las obras de Kosuth cita a R. Denizot (1.970) y en el texto de Denizot (La Limite du Concept) el siguiente pasaje ha sido de interés para S. Marchán Fiz, que a continuación lo transcribimos:

"El concepto como arte -como representación- es el arte -como representación- como representación. El arte conceptual es la representación en el segundo grado del arte tradicional que es representación directa, en primer grado, de alguna cosa, en la medida en que su realidad es la obra -imagen, símbolo. El Arte Conceptual, en tanto representación segunda, objetiva el Arte, y en esta objetivación le conceptualiza como realidad objetiva a partir de la cual se determina la objetividad -el ser objeto de la obra artística, concebida ella misma como objeto de arte". (84.)

Y para Marchan Fiz es relevante también que:

"En la dialéctica sujeto-objeto de la representación como acto de la conciencia reflexiva, el arte conceptual es arte-sujeto, es acto de una conciencia del artista. En oposición a la presencia del arte-objeto el conceptual tiene la presencia virtual ideal. Y de ahí su carácter de proyecto, deseos, ideas a realizar."(85)

Con las ideas tomadas de Marchan Fiz, R. Denizot y las del propio Kosuth sobre "Arte como idea como idea" ya damos por hecho que no hay nada oscuro en el significado de dicha frase.

La obra titulada, (Arte como idea como idea), [agua], de 1966, es la definición de la palabra <<agua>>, con dimensiones 122 x122 cm. de la colección Ghislain Mollet-viéville, es una obra en la línea de todas las obras producidas bajo este procedimiento esta hecha de palabras impresas sobre un soporte de cartulina o sobre aluminio. Obras como "Significado", "Silencio", "Nada", "Idea", "Pintura", son obras que están realizadas en diferentes idiomas como inglés, francés, italiano, español y latín entre otras. Estas obras fueron expuestas en el museo de Solomon R. Guggenheim y algunas de ellas pertenecientes a la colección de Giuseppe Panza di Biumo de Milán.

Para desvelar el contenido de la obra de Kosuth y también sus problemas formales, acudimos a E. Panofsky y a sus reflexiones sobre el problema del significado y el contenido en la obra de arte, sirviendonos estos criterios como uno de los elementos de crítica e interpretación de la obra de Kosuth. Para Panofsky las producciones testimoniales del hombre evocan a la mente una idea distinta de su existencia material. Se puede suponer que Kosuth podría compartir esta idea con Panofsky, ya que Kosuth afirma que específicamente la cosa verdadera está ahí, delante de usted, lo que ella

significa para usted más allá de su físico específico, es otro asunto, un asunto relacionado con el lenguaje. O lo que dijo Panofsky de otro modo:

"Percibir la relación de significación consiste en separar de los medios de expresión la idea del concepto a expresar. Y percibir la relación de construcción supone separar la idea de la función a realizar de los medios para realizarla." (86)

Y también, antes hemos hecho énfasis sobre las reflexiones de Kosuth formuladas en su entrevista con Arthur R. Rose:

"...hace años me empecé a dar cuenta de que la separación entre nuestras ideas y el uso del material, aún no siendo excesiva al principio es enorme cuando se enfrenta a ella el observador. Mi deseo era eliminar ese abismo. También empecé a ser consciente de que no hay nada abstracto en relación con un material específico. Los materiales siempre tienen algo real, ya estén ordenados ya sin orden". (87)

O Panofsky propuso:

"Los signos y las estructuras del hombre son testimonios o huellas porque, o mejor en la medida que, expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan. Estos testimonios tienen, por consiguiente, la propiedad de emerger fuera de la corriente del tiempo,..." (88)

En una obra como la de "Agua" vamos a examinar la intención del autor. (las ideas son inherentes de las intenciones del artista, dice Kosuth).

La obra creada por Kosuth no tiene el propósito exclusivo de suministrar un placer estético, es decir, que sea estéticamente experimentada por el espectador, sin embargo, "en una obra de arte", desde el punto de vista de Panofsky, "siempre tiene una significación estética (que no

debe confundirse con el valor estético):ya obedezca o no a una finalidad práctica ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada".(89)

En otro momento de este estudio describimos sobre arte y estética basandonos sobre lo que Kosuth considera importante sobre este tema, según él es necesario separar los tratados estéticos del arte de las opiniones sobre la percepción del mundo en general.

Desde el criterio de Panofsky cuando estamos en presencia de un objeto natural depende de nosotros que decidamos o no a experimentarlo estéticamente. En cambio, *"Un objeto fabricado por el hombre puede exigir o no ser percibido desde tal plano, por cuanto posee lo que los escolásticos llaman <<intención>>... estos objetos fabricados por el hombre que no reclaman ser estéticamente experimentados se llaman comúnmente <<prácticos>> y se puede dividir en dos clases: vehículo de comunicación, y utensilios o aparatos. Un vehículo de comunicación tiene por <<intención>> la transmisión de un concepto. Un utensilio o aparato tiene por <<intención>> el cumplimiento de una función (función que a su vez puede consistir en producir o transmitir comunicaciones, como es el caso de la máquina de escribir o el de la señal de tráfico). La mayoría de los objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, o sea, las obras de arte, pertenecen a sí mismo a una de estas dos categorías... en el caso de que se puede llamar un <<simple vehículo de comunicación>> y un <<simple aparato>>, la intención se encuentra definitivamente vinculada a la idea del objeto, más exactamente al sentido que hay que transmitir, o a la función que hay que cumplir en el caso de una obra de arte, el interés por la idea es contrapesado, y puede incluso ser eclipsado por el interés por la forma.*

Sin embargo, el elemento <<formal>> está presente sin excepción en todo objeto, puesto que todo objeto está compuesto de materia y forma, y no hay manera de

determinar con una exactitud científica en que proporción en un caso dado, recae el acento sobre dicho elemento formal.

El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del << arte >> depende pues de la << intención >> de los creadores. Esta << intención >> no puede determinarse de un modo absoluto:

1-Las intenciones no pueden definirse, per se.

2-Las intenciones de quienes producen objetos se hallan condicionadas por los convencionalismos de la época y del medio ambiente.

3-Nuestra propia estimación de estas intenciones se encuentran inevitablemente influidas por nuestra misma aptitud personal, que a la vez depende simultáneamente de nuestras experiencias particulares y de nuestra situación histórica." (90)

Se sabe que Erwin Panofsky desde 1935 hasta su muerte en 1968 residió en los EEUU. no se podría confirmar que ha habido contactos entre Kosuth y Panofsky, sin embargo en el discurso artístico de Kosuth hay algo que nos recuerda a Panofsky y sus pensamientos sobre arte a pesar de las diferencias. Kosuth en su "Arte y filosofía", en la entrevista con Arthur R. Rose, y en otros textos suyos abre debates similares sobre el arte en general y sobre la obra de arte; en ambos casos nos habla de la naturaleza y la función del arte y consecuentemente de las intenciones del artista.

No obstante, Panofsky sobre la relación entre la idea , la forma y el contenido de la obra destaca:

"Cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la << idea >> y la atribuida a la << forma >>, con tanto mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su << contenido >>. Este << contenido >>, en cuanto distinto del tema tratado, puede ser descrito, según las palabras de Pierce, como aquello que una obra transparenta pero no exhibe. Es la actitud fundamental de una nación, un período, una clase social, un credo religioso o filosófico: todo esto cualificado inconcientemente

por una personalidad y condensado en una obra. Es obvio que esta involuntaria revelación quedaría tanto menos explícita cuanto más deliberadamente haya sido acentuado o bien suprimido uno de los dos elementos, esto es, idea o forma". (91)

Está claro a lo que se refiere Panofsky, en su tesis se puede destacar un cosmo compuesto de estos elementos: La idea, la forma, el contenido, el tema. Sin embargo al final de su proposición se entiende que su equilibrada relación entre forma e idea es vulnerable. La idea de Kosuth de fabricar una obra de arte sin lugar a dudas no es una idea partidaria de mantener el equilibrio mencionado por Panofsky, más bien Kosuth comparte con la parte final de su pasaje. Por ejemplo Kosuth indicaba que los objetos de su arte están hechos de materia inorgánica, completamente sintética y antinatural sin embargo, de << conceptos >> más que de los materiales encontrados. O un objeto << apoya >> las ideas del artista por que su valor descansa fuera del objeto; esa es la razón de existir, conectada a un contexto de arte. Kosuth también comparte el criterio de Judd, de que la mayor cualificación para una posición mínima en pintura es que los adelantos artísticos de ningún modo son siempre adelantos formales. Kosuth de distintas maneras hacía énfasis sobre la falta de importancia de la materialidad de la obra diciendo que el artista, como analista, no se ocupa directamente de las propiedades físicas de las cosas. Lo que le preocupa son, primero el modo como el arte puede crecer conceptualmente y segundo que deben hacer sus proposiciones para ser capaces de seguir lógicamente ese crecimiento. También vuelve a reafirmar que los objetos no tienen conceptualmente la menor importancia para la condición del arte. Eso no quiere decir que determinada investigación artística no emplee objetos, sustancias materiales etc.

Lo que de manera implícita Panofsky está refiriendo es dos

cuestiones: primero está relacionando al problema ¿el por qué de la obra? y la segunda se refiere al ¿cómo? ahora bien con respecto a la primera Kosuth nos explica de este modo el por qué se refiere a las ideas de arte y el como se refiere a los elementos formales (con frecuencia al material) usados en la proposición de arte; ya se sabe las preferencias con respecto al comentario anterior. Para Kosuth el aspecto "cómo" del arte no es de su interés. De lo comentado hasta este momento podemos deducir que la figura trazada por Panofsky con los elementos de la idea, la forma, el contenido, el material, el tema; en el caso de Kosuth es válida siempre y cuando de esta figura excluimos los elementos como el de la forma, el de lo material en el sentido tradicional, por ejemplo con respecto a una obra como (Arte como idea como idea) [Agua] anteriormente citada subrayamos que :

"Las personas inteligentes y sensibles de mi entorno tenían experiencias, en campos no artísticos de su mundo visual, de tal calidad y consistencia que la demarcación de experiencias similares como arte no traería consigo diferencias significativas que quizás la humanidad estaría empezando a perder la necesidad del arte en ese nivel, que estaba empezando a tratar con su mundo estéticamente. Fué lo que yo sentía sobre el abismo existente entre materiales e ideas lo que me llevó a presentar una serie de fotocopias de la definición que el diccionario da del agua. Lo único que me interesaba era presentar la idea del agua. Anteriormente yo había utilizado agua real por que me gustaba el hecho de que es incolora y informe. No consideré la fotocopia como una obra de arte; sólo la idea era arte. Las palabras de la definición proporcionaban la información sobre el arte; igual que la forma y el color de una obra podría ser considerada como su información. Pero lo que yo quería era arte puro, y deseaba eliminar incluso el concepto de entretenimiento como una posible razón para su existencia: Quería sacar de la obra de arte la experiencia. En esta serie, pasé de presentar la abstracción de lo particular (agua, aire) a la abstracción de lo abstracto (el significado, la vacuidad, lo universal la

nada, el tiempo,)". (92)

También en la misma línea Gabriel Guercio citando a Sarah Charlesworth (1975) y Robert Morgan (1988), en ellos, destaca lo siguiente:

"Gran parte de la obra "teórica" o "análítica" de los últimos años han servido para que nos fijemos en los principios convencionales o conceptuales de nuestro arte contemporáneo. El llamado conceptual es... un intento de redefinir el valor o significación del arte, más en función de sus atributos ideacionales que físicos (de la << experiencia >>), pero, es evidente, en tanto que el arte conceptual depende de los mismos mecanismos para la presentación, diseminación e interpretación de las obras de arte, funciona en la sociedad de un modo similar a las obras anteriores más morfológicas." (93)

O sobre el valor del arte conceptual destaca :

"La transformación de la categoría de concepto en arte provocó una polémica cuyo origen se puede deducir de la siguiente descripción del trabajo de los cuatro artistas hechas recientemente por Robert Morgan: Lo que parecía importar en las obras de aquellos artistas... no era el objeto, entendido en términos formalistas, sino la idea o la reflexión sobre como el objeto o el acontecimiento acaece en el tiempo (Hubler, Barry), ó cómo se lo podría construir (weiner) ó cómo investigarlo con el lenguaje (Kosuth) según demuestra Morgan, Barry, Huebler, Kosuth, Weiner introdujeron la idea de que los artistas tratan con el significado, más que con la forma. Con sus obras respectivas, estos artistas cuestionaban los aspectos formales del arte y basaban su actividad en dos conceptos cruciales y complementarios la auto-referencialidad del arte y la identidad lingüística entre el significado y el uso. Al intentar explicar cómo es posible llegar a una representación artística plantearon cuestiones generales que los críticos y teóricos del arte aún no han resuelto. Por ejemplo es muy difícil dilucidar si en la creación o goce

de la obra de arte la interpretación va seguida o precedida por la percepción, e igualmente problemático entender si lo << artístico >> del arte reside en elementos visibles en el objeto, o viceversa, si está determinado por elementos externos (culturales, económicos o sociales) que influyen en la creación, apreciación y percepción de las obras de arte. Finalmente es cuestionable si la crítica debe limitarse a la valoración de objetos o si ha de tomarlos en consideración en la medida en que representan el vehículo visible de las intenciones del artista." (94)

En las meditaciones de Panofsky sobre arte, en un momento de su discurso reivindica que al definir la obra de arte como un "objeto que está fabricado por el hombre reclama ser estéticamente experimentado", y a partir de ahí hace una comparación entre la diferencia entre las humanidades y ciencias naturales y a nosotros nos interesa hacer énfasis, en donde el subraya el carácter de las humanidades por aportar significados, por que el problema del significado en el pensamiento creativo de Kosuth ocupa un lugar de interés. Panofsky pone de manifiesto : *"El historiador de la filosofía y el historiador de la escultura se ocupan de los libros y de las estatuas no en cuanto que éstos existen materialmente sino en la medida en que tienen un significado y es igualmente evidente que este significado tan sólo puede aprehenderse mediante la reproducción y por consiguiente la literal << realización >> de las ideas que se hallan expresadas en los libros y en las concepciones artísticas que se manifiestan en las estatuas." (95)*

Como es apreciable, el interés de algunos de los artistas de arte conceptual precisamente no pasa por el aspecto material de la obra de arte sino por el significado, o como dice panofsky por la "significación intrínseca" o contenido. Para Panofsky en una obra de arte existen tres elementos constitutivos de primer orden: La forma materializada (forma + material), la idea (esto es, en las artes plásticas el tema)

y el contenido, que es lo que constituye la experiencia estética y todos concurren por igual a lo que se llama el goce estético del arte. Por tanto él afirma que "la experiencia recreadora de una obra de arte no sólo depende de la sensibilidad nativa y del adiestramiento visual del espectador sino de su propio bagaje cultural".(96)

Desde el punto de vista de la iconografía que se ocupa del asunto o significación de la obra de arte, en contraposición a su forma. Y de ahí Panofsky indaga para precisar la diferencia entre asunto o significación por un lado, y forma por otro. Transferiendo los resultados de este análisis de la vida cotidiana a la obra de arte, aparecían -según él- en su asunto o significación tres niveles:

1. Significación primaria o natural, subdividida en significación fáctica y significación expresiva.
2. Significación secundaria, o convencional.
3. Significación intrínseca o contenido.

Estos tres niveles de significación en la obra de arte, aquí nos interesa para demostrar las relaciones entre la forma materializada, la idea, y el contenido de la obra de arte aplicando su método a la obra de Kosuth que a su vez este proceso también nos revelará la verdad o falsedad del método usado por Kosuth en la realización de sus obras; es decir el método de Panofsky como medio y recurso de valorar e interpretar una obra tan diferente por lo menos desde el punto de vista formal de las obras pictóricas como tales. En realidad el triángulo trazado por Panofsky cuyos vértices son la forma materializada, la idea, y el contenido de la obra de arte, y el equilibrio que debería haber entre dos elementos fundamentales de la obra (la forma y la idea) para que su

contenido tenga mayor expresividad. En el caso de Kosuth, por lo menos con su teoría de la desmaterialización de la obra de arte, cuestiona la importancia formal (forma+ material) de la obra producida (por lo menos implícitamente) y a su vez refuerza la idea de la obra o el concepto de arte para que su contenido tenga más oportunidad de manifestarse.

Ahora bien examinemos estos tres niveles en el método iconográfico e iconológico de Panofsky; en primer lugar sobre la significación natural nos plantea:

"Está se aprehende identificando formas puras, (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masa de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casa, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior. El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte". (97)

En segundo lugar Panofsky describe su concepto de la significación secundaria o convencional:

"Esta se aprehende advirtiendo que una figura masculina provista de un cuchillo representa a San Bartolomé...operando así, establecemos una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban invenzioni: nosotros acostumbramos llamarlas historias y alegorías -las imágenes que transmiten la idea, no de personas u

objetos concretos e individuales (tales como San Bartolomé, venus, mrs Jones, o el castillo de Windsor), sino de nociones abstractas y generales (como la fé, la lujuria, la prudencia, etc.), son denominadas personificaciones o símbolos (no en el sentido de Cassirer, sino según la acepción corriente, como por ejemplo, la cruz, o la torre de la castidad). Así pues las alegorías, por oposición a las historias, pueden definirse como combinaciones de personificación y/o de símbolos-la identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponden al dominio de lo que comúnmente denominamos <<iconografía>>. En realidad cuando solemos hablar del <<asunto>> en contraposición a la <<forma>>, aludimos principalmente a la esfera del <<asunto>> secundario o convencional, es decir, al universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del <<asunto>> primario o natural, expresado en motivos artísticos. <<El análisis formal>> en el sentido de Wölfflin, constituye en gran parte un análisis de motivos y de combinaciones de motivos (composiciones); para un análisis formal, en el sentido estricto de la palabra, se debería evitar incluso términos como <<hombre>>, <<caballo>> o <<columna>>, para no hablar de valoraciones como las de <<el triángulo impropio entre las piernas del David de Miguel Angel>>... es cosa obvia que un análisis iconográfico correcto presupone una identificación correcta de los motivos". (98)

Y por último expresaremos el sentido de identificación intrínseca o contenido de Panofsky:

"esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de un época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una obra. No hace falta decir que estos principios se manifiestan a través de los << procedimientos de composición >> y de la << significación iconográfica >> simultáneamente, sobre los que de rechazo arrojan luz... una interpretación realmente exhaustiva de la significación

intrínseca o contenido podría demostrar incluso que los procedimientos técnicos propios de una determinada región, período, o artista (así, por ejemplo, la predilección de Miguel Angel por la escultura en piedra en lugar del bronce o el particular uso en sus dibujos del sombreado de líneas paralelas) son sintomáticos de la misma actitud de base que se puede discernir en todas las otras cualidades específicas de su estilo. Al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y alegorías como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes, venimos a interpretar todos estos elementos como lo que Ernest Cassirer llamó <<valores simbólicos>>. (99)

Mediante el método de Panofsky vamos a interpretar la obra de Kosuth: (arte como idea como idea) [el agua]. Los medios o los materiales usados para crear esta obra son: Las palabras (texto, concepto, lenguaje), las letras en color blanco sobre un fondo negro, a saber, el texto está impreso (la fotocopia montada) sobre un soporte rectangular, al ver su reproducción en un libro y el modo que hicieron la fotografía nos da la sensación que estamos delante de una hoja de cartón negro, sin embargo al contemplar la obra en una sala de exposiciones, en realidad el aspecto físico del soporte de la obra cambia ya estamos delante de un soporte que nos podía recordar su analogía con un soporte para hacer una pintura del modo tradicional. Kosuth para estos soportes usaba dos tipos diferentes de materiales o estaban hechos de aluminio o de cartulina; ahora bien hablando de su significación natural, la obra realmente no se aproxima -a pesar de la semejanza de su soporte- a las descripciones de Panofsky sobre el término designado (teniendo en cuenta que la obra de Panofsky está dirigida hacia la pintura y escultura). Los argumentos son los siguientes:

1-. En el plano del cuadro no se identifican <<formas puras>>, tal como Panofsky se refiere, como representación de

un objeto natural (el agua), tampoco reconoce sus cualidades expresivas, como por ejemplo en una pintura de paisaje habríamos podido identificar un mar tranquilo o agitado, o un estanque con los reflejos de los objetos de su entorno. Por colorario, por no haber formas puras ciertas configuraciones de líneas y colores tampoco existen en este nivel significaciones primarias o naturales que puedan llamarse el universo de los motivos artísticos.

2-. No estamos delante de una imagen visual o una figura, entonces tampoco existe el concepto de las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) por falta de <<formas puras>> no podemos establecer una relación entre los motivos artísticos y composiciones y los temas o conceptos. Como dijo Panofsky, los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, por falta de las combinaciones de imágenes (invenzioni) o como se podría llamarlas historias o alegorías. En síntesis un término como el de la iconografía (la identificación de semejantes imágenes, historias o alegorías), en su sentido tradicional, es inadaptable a esta obra.

3-. El agua real como sustancia es incolora e informe, y como dijo Kosuth en esta obra presentaba la abstracción de lo particular. Kosuth mismo considera a esta serie de obras de la siguiente manera:

"Hoy la obra esta formada por categorías sacadas del diccionario, y aborda los múltiples aspectos de la idea de algo y como las otras obras es un intento de estudiar la abstracción. El cambio más importante ha sido en relación con la forma de presentación- desde la fotocopia montada hasta la compra de espacios en periódicos y revistas... así se hace hincapié de que la obra es inmaterial y se rompecualquier relación

con la pintura. La nueva obra no está relacionada con un objeto precioso-es accesible a tantas personas como esten interesadas: no es decorativo-y no tiene nada que ver con la arquitectura". (100)

Con los argumentos expuestos antes, se puede afirmar que para interpretar la obra de Kosuth desde los criterios tomados de las significaciones primarias y secundarias de Panofsky, la lógica nos dice que debemos abandonar la esfera de la imagen visual como tal, para entrar en la esfera de la imagen mental (el lenguaje). Y a partir de ahí tal vez se podría formular o hablar de un tipo de iconografía adaptada al lenguaje ordinario usado como material de la obra de arte por parte de Kosuth. Sin embargo no olvidemos lo que dijimos antes que la idea o la reflexión sobre cómo el objeto se debe investigar con el lenguaje. Ahora bien, tal vez lo que, al principio, percatamos de la obra de Kosuth es ver las palabras (conceptos) en lugar de las imágenes (percepciones), sin embargo al pensar en las palabras o en el lenguaje y a su vez si tenemos a la vista la filosofía del lenguaje de Wittgenstein, a partir de ahí la obra de Kosuth para nuestro conocer, será más sugestivo. En las reflexiones de Wittgenstein en su "Tractatus lógico-philosophicus", existe un discurso sobre la relación entre la proposición y la realidad. Para examinar esta relación, que también de alguna manera se refleja en la obra de Kosuth en un proceso distinto, acudimos directamente a Wittgenstein.

Las siguientes premisas son de interés en la obra de Wittgenstein para comprender un tanto mejor la obra de Kosuth:

1. La figura lógica de los hechos es el pensamiento. (3)

2. << Un estado de cosas es pensable >> quiere decir: podemos hacernos una figura

de él. (3.001)

3. En la proposición se expresa senso-perceptivamente el pensamiento. (3.1)

4. Usamos el signo senso-perceptible (signos sonoro o escrito, etc.) de la proposición como proyección del estado de cosas posible.

El método de proyección es el pensar el sentido de la proposición. (3.11)

5. El signo mediante el que expresamos el pensamiento le llamo el signo proposicional. Y la proposición es el signo proposicional en su relación proyectiva al mundo. (3.12)

6. El signo proposicional consiste en que sus elementos, las palabras, se comportan en él unos con otros de un modo y manera determinados. (3.14)

7. El signo proposicional es un hecho. (3.14)

8. Sólo hechos pueden expresar un sentido: una clase de nombres no puede.

9. Muy clara resulta la esencia del signo proposicional cuando, en lugar de imaginárnoslo compuesto de signos escritos, nos lo imaginamos compuesto de objetos espaciales (como, por ejemplo, mesas, sillas, libros). (3.1431)

10. El pensamiento puede expresarse en la proposición de un modo tal que a los objetos del pensamiento correspondan elementos del signo proposicional. (3.2)

11. Los signos simples usados en la proposición se llaman nombres. (3.202)

12. El nombre significa el objeto. El objeto es su significado. ($\langle \langle A \rangle \rangle$ es el mismo signo que $\langle \langle A \rangle \rangle$.) (3.203)

13. A los objetos sólo puedo nombrarlos. Los signos hacen las veces de ellos. Sólo puedo hablar de ellos, no puedo expresarlos. una proposición sólo puede decir cómo es una cosa, no lo que es. (3.221)

14. A cualquier parte de la proposición que caracterice sus sentidos la llamo una expresión (un símbolo).

(La proposición misma es una expresión.)

Expresión es todo lo que, esencial para el sentido de la proposición, puede tener en común entre sí las proposiciones.

La expresión caracteriza una forma y un contenido. (3.31)

15. El signo proposicional usado, pensado, es el pensamiento. (3.5)

16. *El pensamiento es la proposición con sentido. (4)*
17. *La totalidad de las proposiciones es el lenguaje. (4.001)*
18. *La proposición es una figura de la realidad. (4.01)*
19. *La proposición es un modelo de la realidad tal como nos la pensamos. (4.01)*
20. *A primera vista parece que la proposición - tal como viene impresa sobre el papel - no es una figura alguna de la realidad de la que trata. Pero tampoco la notación musical parece ser a primera vista figura alguna de la música, ni muestra escritura fonética (el alfabeto), figura alguna de nuestro lenguaje hablado. Y, sin embargo, estos lenguajes sígnicos se revelan también en el sentido corriente como figuras de lo que representan. (4.011)*
21. *El disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras, están todos entre sí en esa relación interna figurativa que se da entre lenguaje y mundo. (4.014)*
22. *Un nombre está en lugar de una cosa, otro en lugar de otra y entre sí están unidos; así representa el todo- como una figura viva- el estado de cosas. (4.0311)*
23. *La posibilidad de la proposición descansa sobre el principio de la representación de objetos por medio de signos.*
- Mi idea fundamental es que las << constantes lógicas >> no representan nada. Que la lógica de los hechos no puede representarse. (4.0312)*
24. *La realidad es comparada con la proposición. (4.05)*
25. *Sólo en la medida en que es una figura de la realidad puede la proposición ser verdadera o falsa. (4.06)*
26. *La proposición puede representar la realidad entera, pero no puede representar lo que ha de tener en común con la realidad para poder representarla -la forma lógica. Para poder representar la forma lógica, deberíamos situarnos con la proposición fuera de la lógica; es decir, fuera del mundo. (4.12)*

Hemos transcrito todo esto por dos razones: primero por la complejidad del asunto y segundo, para no interpretar

inadecuadamente las reflexiones de Wittgenstein acerca de las relaciones entre nuestros pensamientos, la realidad y el lenguaje. El lenguaje es el vehículo del pensamiento, como dice él y a su vez el lenguaje es el medio en el que el yo y el mundo se duplican y se refieren uno a otro. Ya habíamos dicho -en el subcapítulo 1.2.5. L. Wittgenstein- en " el Tractatus" nos encontramos con distintas teorías tales como "la teoría del lenguaje" que a su vez tiene dos elementos: "la teoría de la figura" y "la teoría de la función de verdad," es decir, la doctrina sobre el lenguaje no es más que una parte específica de lo que podemos denominar, en general, la teoría de la representación figurativa o isomórficas y la teoría de la proposición. No vamos de nuevo hablar de lo mencionado antes y tampoco explicar otra vez algo más de lo que dijimos sobre la segunda etapa de la filosofía del Wittgenstein: "Investigaciones Filosóficas". El problema que aparentemente nos dificulta a la hora de interpretar y analizar la obra de Kosuth consiste en el que el autor se yuxtapone dos lenguajes: el lenguaje verbal y el lenguaje del arte. Es decir, el lenguaje escrito como material de la obra se encara con el lenguaje del arte que es un lenguaje no verbal en el caso de las artes visuales . . . Situar la obra "Arte como idea como idea" <<el agua>> en dos contextos diferentes, por un lado estudiarla desde el primer Wittgenstein (Tractatus lógico-philosophicus) para demostrar las analogías, relaciones o vínculos y por otro lado colocar las obras de Kosuth en el contexto de las ideas y reflexiones de Panofsky en este caso tendremos en cuenta el tercer nivel de las afirmaciones de Panofsky las cuales las expresa bajo el concepto de "el sentido de significación intrínseca o contenido".

En realidad mediante el discurso de Wittgenstein, podemos



comprender la intención de Kosuth de colocar la definición del término <<agua>> como un estudio de esta sustancia desde el lenguaje ordinario. Kosuth al elegir términos como "el agua", "el hielo" quizo demostrar que las formas de los objetos son esencias inestables y temporales incluso en la propia naturaleza. Por tanto usando el lenguaje para indagar, opinar y operar sobre los objetos, no sólo nos llevan hacia el terreno de los conceptos sino nos hacen más subjetivistas.- "Las palabras representan conceptos" o "proyectar una imagen mediante las palabras impresas en el papel y observar que la escritura transmite algo que en realidad no está contenido en las palabras". "El carácter indirecto de las sensaciones perceptuales transmitidas por el lenguaje las eleva a un nivel de abstracción que facilita la unión de las dimensiones sensoriales. En lugar de las cualidades sensoriales directas que diferencian la imagen de un árbol, del sonido del agua, las imágenes mentales sugeridas por el lenguaje se ciñen a las cualidades expresivas comunes a todos los sentidos y el lenguaje es un medio autónomo y diferenciado puesto que está compuesto por formas y sonidos abstractos a los que por convención se atribuye un significado. Al hablar de <<significado>> nos referimos principalmente a las experiencias sensoriales en las que se basa la conciencia humana. Las palabras de un idioma adquieren pues un significado por evocar los perceptos a los que la tradición los ha ligado", como nos revela Adolf Arnheim (1992). Muchas afirmaciones de Wittgenstein demuestran como el lenguaje funciona en nosotros y la utilidad comunicativa que tiene. En esta obra como la serie de "proto-investigaciones" basandonos sobre la estrategia y el pensamiento artístico de Kosuth realmente ha habido un cambio de medio con unos objetivos propios en estas obras, a saber: Ir del arte visual que dispone de formas y colores como lenguaje no verbal al

lenguaje escrito que se refiere directamente a conceptos, como: "significado", "silencio", "universal", "idea", "pintura", etc. La respuesta a estas preguntas o preguntas similares obligatoriamente nos retorna hacia sus precedentes históricos y estéticos, a saber, por ejemplo, la estética duchampiana en los ready-mades, o el concepto estético de la obra de Jasper Johns -agregar objetos reales y palabras a sus obras pictóricas con una intención artística diferenciadora de los cubistas o incluso en unas obras recientes como las de David Salle en su "False Queen" 1992, que en realidad es objeto-pintura.

Con lo dicho sólo se pretende demostrar que hemos aceptado tantas obras de carácter híbrido en el período moderno - contemporáneo que ya es difícil hablar de un lenguaje exclusivo y puro de la pintura y de la escultura como géneros de las artes visuales; como se hubiera podido enunciar sobre él antes de que surgiera el fenómeno del arte cubista. Ha habido tantos autores desde el principio del siglo XX que desbordaron los límites conocidos del lenguaje de la pintura y escultura como algo característico de ellas que, en estos momentos no podemos continuar creando obras de arte basándonos únicamente sobre las peculiaridades de tales lenguajes artísticos. Sin embargo debe decirse que esta constatación no quiere descartar de manera radical todas las propiedades de los lenguajes designados, propiedades que han sido medios y referencias para todo el discurso de arte desde el punto de vista del lenguaje del arte. Por que los objetos de arte son expresivos, ellos son un lenguaje. Además ellos son un gran número de lenguajes. Para cada arte existe un medium y ese medium es ajustado especialmente para un tipo de comunicación. Y cada medium expresa algo que no puede ser pronunciado tan completamente en algún otro lenguaje.

El lenguaje existe sólo cuando se le escucha al igual que hablando. El oyente es pareja indispensable. La obra de arte es completa sólo cuando ella trabaja en la experiencia de alguien, más que uno que lo ha creado. Así el lenguaje implica lo que los lógicos llaman la relación triádica. Hay orador, la cosa expresada y un oyente. El objeto externo, el producto de arte, es la conexión entre el artista y la audiencia. Aún cuando el artista trabaja en soledad todos estos términos existen. La obra está ahí en el progreso y el artista debe llegar a ser indirectamente el blanco de la recepción de audiencia. Todo el problema de forma y contenido en la obra de Kosuth radica en el problema del lenguaje. Es decir en el caso de que formulamos la siguiente pregunta: ¿Qué es el lenguaje del arte? tal vez podríamos dar una respuesta como John Dewey en su "Art as experience" de 1958. En el que explica que todo el lenguaje, todos sus medios, implica qué se dice y cómo se dice, o sustancia y forma. Esta claro que el tema de forma y contenido esta directamente relacionado con el lenguaje de ahí se debe tener en cuenta también conceptos como: tema, título, significado, material, etc.

Como argumentamos antes al parecer el problema principal en la obra de Kosuth que dificulta su lectura es por su forma de presentación inusual como obra de arte visual (pintura o escultura). Es decir, contemplar a su obra como si fuera algo visual en el sentido tradicional. Antes hemos intentado dar una respuesta al problema de géneros y subgéneros de una obra como la de Kosuth y al aceptar a su obra bajo nombre "Arte", por corolario ya podría ser más fácil tener una lectura de ella. El problema, tal vez, radica en que en la realidad no es necesario excluir los subgéneros como la de la pintura y la de la escultura, dejar a estos en su lugar de siempre y únicamente intentar aceptar la obra de Kosuth bajo nombre

"arte", o bajo subgénero "las artes mixtas", o, como opina S. Marchán Fiz, con respecto a tales obras se podría utilizar el término: "entre". Y en este caso, el cambio de los materiales y soportes no podría causar tanto problema y del mismo modo que se había aceptado a los ready-mades de Duchamp como obras de arte también aceptaríamos la obra de Kosuth. Al sustituir las formas y los colores por las palabras como medio para hacer la obra de arte y superar dos conceptos como: cada arte se esfuerza a purificarse de todo no de sus propias propiedades físicas y el medium es el mensaje. La primera concepción es de Clemente Greenberg ("Arte y Cultura") y la segunda concepción es, de la sensibilidad del Pop, de Marshall McLuhan (a pesar de que la fórmula de McLuhan ya no sea tan válida). Es relevante que, al parecer, Kosuth sacrifica la forma por el contenido, es decir, términos como: "la idea", "el concepto", "el pensamiento", "la mente", "el significado", "el contenido", "el lenguaje", "el contexto" son fundamentales para Kosuth para crear su discurso artístico. De nuevo, Greenberg cree que en las estructuras estéticas que son irreductiblemente visuales y experienciales, dirigidos a la vista más que al intelecto. No se debe adiestrarse a buscar un significado en el arte más allá de sus componentes corporales. En la afirmación de Greenberg existe dos conceptos completamente diferenciados:

1. La forma: que es la estructura estética de la obra o sus componentes corporales.
2. El contenido: que es la estructura intelectual de la obra o el significado de la obra (el significado del arte).

Se puede estar en sintonía con Douglas Davis en su

"Artculture. Essays on the post-modern", de 1977, en el que afirma que ya es el momento de empezar a pensar nuevamente acerca del contenido. No de la manera tradicional, no en los términos retóricos de reliquia de la pintura narrativa o realismo social, sino en nuevas maneras, basándonos en nuestra condición presente. Además un entendimiento propio y uso del contenido -de símbolos y significados que apuntan hacia el mundo exterior- es el cumplimiento de un deseo explícito en Duchamp e implícito en muchas obras recientes de la pintura, performance, y proposición lingüística -la restauración de la mente para el arte. No olvidemos también que una vez el contenido pudo ser un componente natural en la obra de arte, tan natural como el color en la pintura, la forma o la masa en la escultura.

Con estas transcripciones que hemos hecho de la primera filosofía de Wittgenstein con la intención de contextualizar la obra de Kosuth en ella, ahora logramos mostrar por qué no podemos aplicar a la obra de Kosuth un concepto tradicional de la obra-como definición- que incluso hasta el surgimiento de fenómenos artísticos como el constructivismo y dadaísmo aún tenían vigencia. En esta fase de análisis conviene mencionar a dadá y constructivismo. De nuevo, por una razón evidente de que tanto el arte conceptual como la obra de Kosuth, como ya hemos dicho provienen de la misma tradición estética; ahora bien, nos parece oportuno hablar de los cambios dados al concepto de la forma en estos fenómenos para calibrar mejor el problema de la forma y contenido en la obra de arte y sus nuevos protagonismos. Con el nacimiento del arte abstracto y sus influencias incalculables en las actividades artísticas no se trataba de una innovación puramente <<formal>>, sino de un cambio, más profundo de la propia idea de la que debería ser la representación visual. Arte abstracto

con su visión revolucionaria pone fin a las antiguas nociones de mimesis y se renueva un nuevo sistema de valores y hay que establecer otras referencias con Andrei Nakov en su "La revolución elemental" 1989, en el que hace énfasis sobre estos fenómenos, destacando que desde 1915 por la eclosión del arte no objetivo ruso (suprematismo de Malévich y constructivismo de Tatlin), el neoplasticismo holandés (Mondrian, Van der Leek, Van Doesburg, Van tongerlool) el dadaísmo de Zurich y el de Berlín, el constructivismo centro europeo y los inicios del cine abstracto (Rutmann y Eggeling), nos permiten tener una visión clara del nacimiento del arte moderno. De aquí en adelante examinemos en los estudios realizados por A. Nakov sobre el dadaísmo y el constructivismo para conocer a sus reflexiones sobre el cambio de los valores formales y referenciales dados en estos fenómenos artísticos frente la noción de la obra artística tradicional

como precedente para arte conceptual. En la investigación de Nakov es de interés destacar a aquellos opiniones donde autor nos demuestra los cambios dados en la propia concepción de la actividad artística hacía el problema de lenguaje del arte y sus consecuencias sobre la forma y el contenido de la obra de arte. Estos cambios que de alguna manera marcaron todo el desarrollo de las artes visuales hasta nuestros días son:

1. "El rechazo de la referencia mimética hacía el mundo extra-artístico

2. La autonomía de la representación que dejará de ser ya la ilustración de algo para constituirse en objeto autónomo.

3. La autonomía adquirida será determinante para el abandono del lenguaje ilustrativo y, más tarde va a condicionar una nueva concepción de la forma y del material.

4. El material estaba subordinada a la representación, al estar su personalidad sometida a la forma (y esta última al sujeto), su liberación respecto a cualquier tipo de sumisión a una realidad extraplastica, iba a liberar a su vez la personalidad del material y permitirle expresar plenamente la originalidad de su ser físico. Esta relación de interdependencia dialéctica entre forma abstracta (independiente) y material liberado de la función ilustrativa (luego personalizado al máximo) caracteriza a la nueva creación no objetiva y dadaísta (1914-1915). La revalorización de la forma pura acerca la emancipación del material que se encuentra personificado gracias a la especificidad de su textura. Esta última se convierte así en uno de los elementos constitutivos de la forma.

5. Los dadaístas (Arp, Hausman o Schwitters) en sus collages, ensamblages y relieves utilizan estructuras formales geométricas de inspiración cubista, cuyo único objetivo consiste en liberar el material... No obstante, este hincapié en el material les lleva indefectiblemente a las formas no imitativas (abstractas)...

6. La nueva forma tiene derecho a existir debido a un principio de constitución interno, por una lógica propia cuyo resultado no puede imitarse (la forma << desnuda >>) y de la que sólo puede ser captado el sistema de constitución, el procedimiento al que la forma debe su existencia. Así, lo que constituye la obra es tanto un resultado visual como la lógica de su funcionamiento constructor. Del mismo modo que una composición ya no se inspira en un modelo extra-pictórico, una forma nueva tampoco puede << inspirarse >> únicamente en la apariencia de una forma ya existente. Estas últimas deben poseer una lógica interna, un principio formativo-creador. Este último no puede ser << formativo-imitativo >>. Al no ser imitativo, debe situarse fuera, en otro nivel. Este principio muchas veces será de naturaleza dinámica, incluso bio-dinámica. Las formas se constituyen a partir de una razón vitalista y que no puede ser únicamente mecanicista, << formalista >>, en el sentido en que este término implica la relación puramente << de superficie >> entre formas de tipo visualmente similar

(circular, cuadrados, triángulos, etc.).

7. La concepción de la libertad puramente biológica de las formas llevaría a los creadores no-objetivos rusos a concebir formas en gestación, inacabadas. Estas últimas aparecían ya en el año 1917 en la práctica pictórica de Malevich y fueron continuadas por Popova, Rodchenko, Rozanova y Exter.

La forma parcial, el fragmento, adquiere así una existencia autónoma igual a la de las formas completas. El componente material (la textura) va a desempeñar un relevante papel por que la razón de ser del fragmento, consiste en testimoniar, gracias a una cantidad mínima de materia, la identidad casi molecular y al mismo tiempo universalmente conceptual, del elemento de la forma, lo infinitamente pequeño, se une así a la esencia universal, a el concepto. Así forma y materia se equilibran en cada etapa del diálogo creador. Este principio de la intensidad de los fragmentos se sitúa en la base de la poética dadaísta del collage y del ensamblage. los dadaístas llevarían la reflexión hasta la sublimación de la forma accidental, del desecho material.

8. Reflexionar sobre la cuestión del elemento: Después de haber descubierto la importancia de la identidad material de la obra y de la identidad existencial de la nueva nueva forma. Dadaístas y cubo-futuristas rusos serán los primeros en tomar conciencia de la fuerza virginal de la materia, así como del valor conceptual del elemento. Desde ese momento, el elemento, en su estado mínimo de existencia (forma y material) bastará para llenar el contenido de una obra de arte". (101)

Con los nuevos planteamientos con respecto de la relación entre la forma y el material también surge una nueva concepción sobre aspectos ontológicos de las obras de arte relacionado con el nacimiento de la filosofía existencialista y especialmente la obra de un filósofo como Heidegger tuvo importancia en la definición del mundo moderno.

Las relaciones entre los elementos (formas y materiales) se

apreciaba por todas partes y se convirtieron en el tema del arte. De este modo, la concepción de la forma y su liberación permite pasar de un material de expresión a otro. Esta actitud, según Nakov, estimula aún más la elaboración de conclusiones teóricas; la teoría se hace parte integrante de la obra y permite la formalización de unos procedimientos sin los cuales la obra de arte no estaría completa.

Al volver a retomar el modelo o método iconológico -el estudio analítico del contenido de la obra de arte- de Panofsky acerca de distintos niveles de significación (natural, convencional e intrínseca) ahora es de interés estudiar el último caso, es decir, lo que Panofsky nos dió a entender por la esencia de la "significación intrínseca o contenido". Ahora bien, aplicando su modelo a la obra de Kosuth y teniendo en cuenta que el contenido de la obra de arte para Panofsky tiene que ver con la mentalidad de una época o de una creencia religiosa o filosófica. De ahí, es necesario destacar las características y la sensibilidad del momento que ha vivido el artista.

Para contextualizar la obra de arte de Kosuth en su momento histórico -así como anteriormente en los capítulos precedentes desde otras ópticas hemos hablado de ello- para nosotros es relevante tener en cuenta a:

- 1-los cambios dados en la sociedad contemporánea occidental que apunta al final definitivo de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad. Es decir , descifrar lo que se entiende bajo concepto del período postmoderno.
- 2-Estudiar la obra de Kosuth desde la poética correspondiente, a saber ,contemplarla en el marco del arte conceptual.
- 3-Hacer referencia a las filosofías que marcaron las

características propias del período post-moderno.

En los años que van desde 1965 a 1970, Kosuth crea sus obras de las series llamados: "proto-investigaciones" y "arte como idea como idea" ; basados en la práctica artística experimental de este período, paralelamente lanzó su teoría presentada en un ensayo bajo título: "arte después de la filosofía". Es en este período cuando Kosuth percibe el fin del modernismo. Kosuth estaba dando a entender que estamos pasando por un período histórico que tiene sus características propias y diferenciadoras

de lo anterior. Este nuevo período -distinto en su idiosincrasia- que se inaugura desde los 1960, compartiendo con las opiniones de los filósofos y críticos, lo llamamos "el postmodernismo", un término que desde punto de vista de Octavio Paz es problemático por siguientes razones:

1-*"Es una denominación equívoca y contradictoria;*

2-*Aquella que está después de lo moderno no puede ser sino lo Ultra Moderno, es decir, una modernidad todavía más moderna que la de ayer;*

3-*Lo que esta en entredicho es la concepción lineal del tiempo y su identificación con la crítica, el cambio y el progreso;*

4-*Llamarse post-moderno es seguir siendo prisionero del tiempo sucesivo, lineal y progresivo". (102)*

Albrecht Wellmer, sobre el sentido o significado del término **postmodernismo** en su libro "sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad la crítica de la razón después de Adorno", dice:

"El concepto de post-modernismo - se ha convertido en uno de los conceptos más opalescentes de las discusiones en la teoría social, artística y de la literatura de la última década. La palabra <<post>> forma parte de una red de conceptos y formas de pensamiento <<postísticas>> --sociedad post-industrial , post-estructuralismo ,

post-empírismo , post-racionalismo-- en los que al parecer se trata de articular la conciencia de hallarse en el umbral de una época cuyos contornos son aún confusos , poco claros y ambiguos, pero cuya experiencia central sin embargo -la muerte de la razón- parece apuntar al final definitivo de un proyecto histórico: el proyecto de la modernidad, el proyecto de la ilustración europea, o incluso , por último , el proyecto de la civilización greco-occidental".(103)

Para que seamos fieles al modelo de Panofsky para mostrar el contenido de la obra de Kosuth de modo muy breve reflejamos las diferencias o coincidencias entre modernismo y postmodernismo. De esta manera comprenderemos mejor cómo el concepto, rasgos y principios básicos del postmodernismo influyeron en la producción artística de Kosuth durante el período 1966-1974.

La post-modernidad, desde la óptica de M.Carmen Africa Vidal es una época caracterizada por la ambigüedad, el eclecticismo, la disolución, el descentramiento, la indeterminación, etc. Post-modernidad es tanto la cultura del excremento de la que habla Baudrillard como la invasión absoluta de la tecnología en un ámbito en el que el "cuerpo sin órganos" de Artaud, el "espacio negativo" de Rosalind Krauss o la "pura implosión" de Lyotard son caldo de cultivo para una situación caracterizada por <<différance>>. En la post-modernidad, el yo aparece como algo fragmentario e incoherente. El artista deja de ser importante; y el autor, incapaz de entender su propio yo, su propia circunstancia, sus propias acciones, deja de ser un autor omnisciente. Las diferencias entre autor y público fueron cada vez más difusas según observó Sarte. Interpretar la realidad en busca de significado es un principio no admisible para nuevas obras. En lugar de pretender investigar la realidad y poner a

nuestro alcance los descubrimientos , el artista pide al público que participe y descubra junto con él , o simplemente, que experimente sin interpretar. Ahora bien , comparando lo dicho con la idiosincracia del modernismo, en la cual el artista no tiene en cuenta a su público o la relación de artista con el mundo real circundante, es de rechazo e intenta construir un mundo ficticio aceptable en él. Nos demuestra las diferencias entre ambos momentos. El arte del período posmoderno intenta buscar nuevas vías de difusión en el espacio exterior público para convertirse en un arte mayoritario. Es un arte efímero y menos enigmático en su origen. Lo que quiere comunicar es la verdad de los materiales y palabras , y no hacer énfasis en la notoriedad de su creador. Desea construir un objeto de arte que por su configuración matérica y su valor no sea punto de admiración. El arte del período posmoderno desconfía de nociones como la metáfora y el mito , subraya Stanly Elkin - citado por Africa Vidal - con cuya utilización se intentaba crear un principio de orden para el arte y de disciplina para el yo. El artista ha asumido ya por completo ser capaz de "soportar la ansiedad" - como afirma Donald Barthelme(1975) - . El significado central, el significado original o coherente, según Derrida, nunca está presente de manera absoluta, a no ser fuera de un sistema de referencias. Aunque el arte sea nuevo y bueno, sin embargo, la relación entre calidad y novedad pierde su equilibrio.

Frente al concepto de la originalidad del modernismo se coloca el concepto de copia. Estamos en la era de la simulación, por ejemplo, en el caso de la obra de Sherry Levine entre otros autores, es destacable tal concepto. Utilizar el pasado, pero con el fin de parodiarlo; se ha dejado de creer que el ser humano progresa cada día. Se ha

perdido la fe en la imaginación y en el hombre. No obstante, en la modernidad, los modernos conciben al futuro como un lugar de una nueva era, y como si eso fuese el objetivo primordial del progreso.

Por falta de auto-estima del artista, la imaginación entra en la crisis. El arte se crea ahora de forma paródica, mezclando estilos. La cultura posmoderna deja de tener la esperanza de cambiar el mundo, porque no hay nada ahí fuera, la realidad es un simulacro. Según Terry Eagleton(1982), en realidad no hay nada que reflejar, no hay realidad alguna que no sea, en sí misma, ya imagen, espectáculo, simulacro, ficción gratuita. La simulación, para Africa Vidal, plantea el problema que la verdad, la referencia, la causa objetiva, han dejado de existir. Y de ahí, que el arte y la literatura no nos ofrecen en la era posmoderna una relación con la realidad privilegiada ontológicamente , puesto que hoy la verdad y la moralidad abstractas han fracasado. La "realidad" no es sino un código más; es algo que se nos escapa, para convertirse en la invención de cada uno de nosotros. Con el posmodernismo se abre la era de la simulación: con la liquidación de los referentes, cualquier verdad, cualquier combinación, cualquier sentido, es posible. La síntesis de tal situación sería: lo único "cierto" es la incertidumbre, el flujo, el cambio continuo. La ordenación perfecta y jerárquica del universo se disuelve, lo que prevalece es el azar. La función de la razón no es crear lo nuevo, sino fabricar lo nuestro, lo indiferente. Así, el azar es la posibilidad misma de la indeterminación. Se plantea la imposibilidad de concebir la historia como un desarrollo único. " La Presencia del Pasado", título de la bienal de Venecia en 1980, es un concepto fundamental en el posmodernismo. La historia y el recuerdo como conceptos son fenómenos interrelacionados.

La repetición, no el progreso lineal, es la condición posmoderna de la historia, como ha considerado Africa Vidal. La historia se ha convertido en una serie de historias disconexas, en un espacio ambiguo en el que se unen imágenes que, al mismo tiempo, se mantienen separadas en el espacio dislocado del flujo de la conciencia actual.

El eclecticismo de nuestra historia ha abierto las posibilidades de la interpretación, de tal forma que el significado ha perdido todo sentido y la verdad se ha convertido en un concepto extremadamente sutil, artificioso e impenetrable.

Entre otras características del período llamado posmodernidad se debe señalar a la era de la imagen, la interpretación y su multiplicidad, el proceso creativo en sí mismo, no crear orden y aceptar la configuración. El artista posmoderno es consciente, como Africa Vidal nos cuenta, de la incoherencia y del caos que le rodean, sin embargo, la acepta e incluso se siente a gusto inmerso en el caos del mundo. La concepción de la incoherencia implica la disolución del concepto de estructura, y por tanto, también de la noción de centro, que tradicionalmente había servido para orientar y equilibrar la estructura. Dudar de la capacidad de comunicar, de ahí que se haya llegado a juzgar con el lenguaje, con el proceso de creación de la obra de arte.

Africa Vidal, al acudir a las reflexiones de Olson, Heidegger y Gadamer, escribe:

"El objetivo del pensamiento posmoderno es la recuperación del sentido primero de logos - "hablar", "decir" - frente al que la tradición filosófica occidental le dió después - "razón", "juicio", "concepto", "definición" -, significado éste que ocultaba su carácter abierto y excéntrico en favor de una interpretación re-edificada de la palabra

ratio que enfatizaba su cerrazón y centralidad, pasando así de a-létheia a veritas, es decir, de la verdad como proceso de descubrimiento a la verdad como correspondencia. (104)

El posmodernismo refleja o cuestiona las bases mismas de toda certidumbre: la historia, la subjetividad y la referencia según Hutcheon. La imaginación posmoderna está motivada por la capacidad negativa (el dejar ser, heideggeriano). Y por último sobre conceptos como "deconstrucción" o "entre, para Africa Vidal estos significan:

"El pensamiento se forma como desplazamiento, como sistema(?) abierto e indecible, como movimiento inacabable al que no se asigna ningún origen ni fin absolutos, como margen, como un gesto necesariamente doble, como transgresión, nunca como hecho consumado, considerado todo proceso de significación como un juego formal de diferencias, de trazos, puesto que, según observa Derrida, no hay más que diferencias y trazas de trazas.

En este contexto, la diseminación ["deconstrucción" ("unmaking")] marca una multiplicidad irreductible y generativa.

La diseminación destruye la coherencia, es el nombre de la operación que juega indefinidamente con lo plural hasta que hace estallar en todas direcciones la noción misma de significado "verdadero" en el que se basa todo discurso racional.

Siempre nos encontramos en el entre, en el margen, al borde del abismo, en la indecisión esencial que nos mantiene en el aire...Es un acontecimiento en el que nada ocurre, en el que el simulacro es una transgresión y la transgresión un simulacro." (105)

En las orientaciones dadas por Africa Vidal sobre el posmodernismo, y al situarnos en su contexto temporal, Kosuth, también, en su "Arte después de la filosofía y después", en algunas ocasiones, hace énfasis acerca del

concepto "postmodernismo" destacando, por ejemplo el postmodernismo ha llegado a ser un término asociado con muchas cosas, muchas de ellas incorrectas. Es usado como una racionalización para algunos de los más reaccionarios sentimientos que nuestra cultura ha visto en algún tiempo, muchos de ellos siendo los peores aspectos del modernismo desembocado en fracaso en la reforma superficial. Esto es de acuerdo con la historia modernista, esto es el estreor que podría darse a simismo, como nuestro alternativa en pintura y arquitectura y es además un suceso clamoroso financiera además. Ha habido otra tradición que comenzo sin el modernismo para una pintura heroica y un entorno mercantil. De nuevo Kosuth vuelve a retomar el momento historico llamado postmodernismo y en ello se cotextualiza el problema de significado considerando:

"El mundo que llega a finales de siglo XX tiene grandes dificultades en distinguir el significado de nuestra formas culturales acumuladas fuera de las redes de las relaciones del poder, economico o de otra formas. En algun sentido esto puede ser visto como una crisis de significado. En la era del desmoronamiento ideologico, cuando la religión de la ciencia ofrece su falta de espritualidad, la sociedad siente el riesgo de la deriva de la vida del significado. El arte, aquel texto buscando un cotexto, sufren los riesgos de la felexibilidad de sus manifestaciones, como volverlo a colocar dentro de aquellas estructuras las cuales crean el significado. En nuestro presente llamado post-moderno la historia tradicional racional del arte ha llegado a ser cada vez más un proceso de validación de mercado más que de entendimiento historico. Tales modelos de arte, cuando iteriorizado por artistas jovenes e historiadores de arte, cada vez más preparan un contexto en el cual el mercado hace el significado y les otorga el valor. Sí el arte es más que una tradición costosa decorativa y es más que la regurigitación de formas tradicionales que ignoran la tradición, entonces puedes etender la importancia de una reconsideración de no menos que nuestro entendimiento fundamental del papel del

arte".(106)

De las características de la modernidad y especialmente aquellas que se relacionan con el arte serían:

- 1- Construir un mundo ficticio aceptable por el artista en un mundo real inaceptable.
- 2- El arte es una experiencia estética en sí misma.
- 3- La independencia del arte.
- 4- La modernidad se opone a toda herencia del pasado y su obsesión es por lo nuevo. Basándose sobre el concepto de la nuevo, la modernidad ("modernite") para Baudelaire supone "una verdadera revolución", es decir, él, lo que comprende del concepto de la modernidad es: lo efímero, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. Las razones, por las cuales el modernismo había rechazado el pasado, son: el mito, la narrativa lineal, la modernidad burguesa, objetiva, pública y discursiva, la importancia del contenido, frente a la experimentación modernista con la forma. En síntesis, la novedad es el rasgo que mejor define al artista moderno.
- 5- Originalidad.
- 6- El artista es consciente de la incoherencia y del caos que le rodean, el modernismo lucha por llegar a recuperar esa coherencia.
- 7- Fin del idealismo naturalista, fin de la perspectiva y de la sección de oro, fin de la representación que pretendía dar la ilusión de la realidad. Todos estos cambios se resumen en el cambio estético que fue tan profundo como el cambio que introdujo las ciencias en

la visión tradicional de la realidad.

- 8- Los nuevos medios de reproducción de la realidad tales como: fotografía, cronofotografía y cine.
- 9- En la concepción de Eduardo Subirats adquirida de la obra de Walter Benjamin, acerca de los principios científicos técnicos que actúan sobre los procesos de reproducción en la sociedad moderna, opina:

" Allende los elementos utópicos y revolucionarios de la nueva estética vanguardista , caracterizada al estilo moderno, su voluntad de asumir los principios científico-técnicos que regían los nuevos procesos de reproducción social. El empobrecimiento del objeto artístico moderno no sólo afecta, sin embargo, a la obra de arte en particular, sino al mismo concepto de arte en general. También a este respecto debe recordarse como esencial la crítica de Benjamin contra la liquidación del aura en la obra de arte bajo las condiciones de su reproducibilidad técnica. Ciertamente, la pérdida de la dimensión aurática está ligada a la disolución, culturalmente significativa, de la dimensión de lo individual y del empobrecimiento de la experiencia. Pero, al mismo tiempo, pone de manifiesto una nueva valoración, o desvaloración, de la actividad artística.

La experiencia del aura vincula la obra de arte con lo más espiritual". (107)

- 10- Egocentrismo, narcisismo y la revisión de los textos también son destacables como componentes del carácter de la modernidad. Asimismo, la centralidad de lo estético del arte como órgano de la filosofía, según la tesis de Schelling , es relevante de mencionar.

En la explicación de las diferencias y similitudes de las características del concepto y significado de la modernidad y postmodernidad hemos acudido a autores como Octavio Paz,

M.Carmen Africa, Eduardo Subirats, Albrecht Wellmer entre otros. Simplemente comparando ambos períodos nos hace evidente porqué desde los 1960 los críticos empezaron a reflexionar sobre la crisis de la modernidad (o la crisis de las vanguardias, el fin del modernismo y el fin de las vanguardias; al fin y al cabo distintas expresiones nos revelan la misma situación). Además, las descripciones dadas acerca de estas diferencias entre ambos períodos reforzarán nuestro capítulo dedicado a **"tendencias e influencias"** donde hemos hablado de las relaciones entre las tendencias y artistas con arte conceptual en general, y en el caso de Kosuth particularmente. También con los gráficos expuestos en relación con los textos de Kosuth que tienen un papel aclaratorio de cómo distintos conceptos tales como: *"mundo como realidad"*, *"sociedad como contexto"*, *"condición del arte"*, *"artista"*, *"condición artística"*, *"intenciones del artista"*, *"conceptos del artista"*, *"lenguaje e ideología"*, *"definición del arte"*, *"actividad artística"*, *"concepto de la obra de arte"*, *"espectador"*, *"función y naturaleza del arte"*, *"lenguaje del arte"*, *"procedimiento técnico"*, *"condición artística de la obra de arte"*, etc., intervienen en el tejido de sus reflexiones acerca del concepto de arte, artista, obra de arte y espectador.

Ahora bien, estudiando estos gráficos desde una perspectiva de la modernidad o de la postmodernidad, los múltiples elementos mencionados que intervienen en la construcción de cada uno de ellos, cambiarán de sentido y función. A partir de ahora, una vez que hemos demostrado el contexto cultural y sus principios que ponen de relieve la mentalidad del período postmoderno en el que se contextualizan las obras de Kosuth estamos, de modo relativo, en condiciones para interpretar su obra del período **"arte como idea como idea"** desde la óptica o modelo teórico de Panofsky; recordando que

la teoría panofskiana del arte (iconología) al principio es aplicable a la pintura, escultura o arquitectura con sus lenguajes particulares correspondientes; no obstante, la obra de Kosuth a pesar de que proviene de la misma tradición artística desborda, como dijimos antes, los conceptos de la dicotomía de la pintura y escultura.

Los principios marcados en el período posmoderno, por un lado, y los procedimientos técnicos propios del grupo arte conceptual formado en los Estados Unidos, el continente europeo y Japón por otro, intervienen en la formación del contenido de la obra de Kosuth. Sin embargo, a pesar de que Kosuth nos habla en términos de la ruptura entre la concepción que ellos tienen y la concepción de arte en la modernidad y critica al arte formalista que proviene de la misma y sus críticos (Greenberg y Ferid, entre otros), se cree que existe una continuidad e interrelación entre arte conceptual perteneciente a la posmodernidad y arte del período del modernismo. Tal vez por la misma razón, Kosuth afirma que su obra sin las obras de los artistas de la modernidad no tendría razón de ser. De lo anterior, sacamos la conclusión que Kosuth piensa en el concepto de la continuidad (es decir, su arte se cataloga bajo concepto de un arte tardo-vanguardista) entre distintos períodos. Aún más afirmamos que sin la existencia del arte de los movimientos de vanguardia tampoco hubiera existido un arte como el de Kosuth, Athkinson, Sol Lewitt, entre otros. Es decir, la idea de una ruptura total del arte del período postmoderno con el precedente (arte moderno propiamente dicho), para nosotros es un debate abierto. En este sentido es de interés el estudio de "teoría de la vanguardia" de 1997 del Peter Bürger.

Las ideas de arte de los artistas conceptuales y sus obras crean también un ambiente artístico-cultural de interés para investigar sobre el problema de la forma y el contenido en la obra de arte de Kosuth, analizándola desde la óptica de Panofsky, en la cual hace énfasis sobre la significación intrínseca de la obra de arte y las condiciones necesarias para que el contenido de la obra obtenga una vida propia. Para crear tal ambiente, hemos hablado de los artistas conceptuales en general en el capítulo: "el fenómeno del arte conceptual y sus modelos". Ahora bien, retomando la vertiente lingüística del arte conceptual (el lenguaje y los conceptos como materiales de la obra) - sin hablar nuevamente de todos los participantes - podemos, por ejemplo, enfocar nuestra atención sobre algunos artistas y críticos que se relacionan con esa vertiente, entre ellos: M.Duchamp, R.Rauschenberg, Ed.Kienholz, Sol Lewitt, R.Smithson, J.Burnham, L.Lippard, J.Chandler, Seth Siegelauß, Sarah Charlesworth, M.Corris, P.Heller, A.Menard, Z. Popovic, D.Judd, B.Venet, C.Schneemann, M.Kelly, St.Brouwn, J.Latham, K.Staeck, H.Fischer, F.Forest, Jean-Paul Thenot, J.Holzer, B.Kruger, Sh.Levine, C.Sherman, P.Halley y Henry Flynt. M.Duchamp en 1917 definió al artista como alguien capaz de reflexionar sobre el mundo y reconstruir el significado mediante el lenguaje, más que como alguien quien produce objetos visuales artesanales para un placer "visual". El estableció una dirección conceptual para el arte, en su defensa de readymade, La Fuente, un orinal fabricado industrialmente, él lo invierte y lo firma: "R.Mutt". Duchamp insistió que la fuente constituía una obra de arte porque él la "eligió", le cambió su contexto ordinario, le dió un nuevo nombre, y consecuentemente preparó un "pensamiento nuevo" para el objeto. Reconstituyendo el significado a través del lenguaje, Duchamp alteró el valor y

la identidad del objeto. Con numerosas publicaciones y exhibiciones de su obra a finales de los 1950 y al principio de los 1960, el impacto duchampiano sobre la dirección experimental y la idea de arte llegó a ser decisivo.

En el caso de Robert Rauschenberg recordamos obras como:

" Erased de Kooning Drawing ", 1953, o " This is a portrait of Iris Clert if I Say So ", 1962. En la primera de ellas, Rauschenberg pidió a Willem De Kooning un dibujo suyo para él borrarlo. En el "Dibujo de De Kooning borrado", Rauschenberg sólo renunció al material significativo y estableció el contexto de arte: el título de la obra, la firma Rauschenberg y el soporte físico del objeto, el marco. En la segunda obra, Rauschenberg demostró cómo construcciones conceptuales determinan la identidad de una categoría estética y estableció su significado visual. Como contribución a un retrato de exhibición de su concesionario de París, Iris Clert, él mandó un telegrama diciendo: "Esto es un retrato de Iris Clert si yo lo digo". Otro artista de interés al principio de los 60 es Edward Kienholz quien creó "El espectáculo de arte" ("The art show"), que consistía de una descripción textual de dos exhibiciones hipotéticas en Los Angeles y Nueva York. Su narración demostró cómo el lenguaje construye la compleja imagen mental, inseparablemente parte de la obra de arte. Kienholz materializó su concepto en 1966 cuando tuvo un objeto producido, una placa de bronce en la que se lee: "The art show. Kienholz 1963". Estas obras visualizaron el aparato conceptual lingüístico que las instituciones de arte suelen atribuir al significado y distinguir las categorías con las cuales ciertos objetos llegan a ser identificados como "arte".

Sobre Henry Flynt , Kristin Stiles considera:

"El término <<arte de concepto>> fue acuñado en 1961 por H.Flynt (Estados

Unidos, nacido en 1940). Flynt, un músico y matemático de Harvard, perteneció a un grupo de jóvenes compositores y artistas interesados en Duchamp y Cage. La Monte Young y Jackson Mac Low fueron los primeros en publicar el ensayo de Flynt "arte de concepto" en una antología (1963); una publicación conocida incluyendo textos, partituras notacionales para composiciones, performances, manifiestos, poemas y materiales textuales de artistas, compositores y poetas. En su ensayo, Flynt observó así como el sonido constituye el material para la música, también el lenguaje podría determinar el significado visual del arte. Flynt empezó a dar conferencias sobre sus teorías a pequeños grupos de artistas y a poner a prueba las bases conceptuales de forma visual y atrajo comentarios de muchos. Por ejemplo Robert Morris, trabajando sobre su grado de Master en historia del arte, escribió acerca de Flynt en 1962: " El problema ha sido por algún tiempo una de las ideas...pero lo que quiero decir por <<nuevas ideas>> no es solamente lo que tú podrías llamar 'arte de concepto' sino mejor dicho efectuando cambios en las estructuras de las formas de arte más que en los contenidos específicos o formas...pienso que el arte hoy es una forma de 'historia del arte'".(108)

Para empezar a considerar al arte conceptual como un movimiento estilístico había que esperar hasta que Sol Lewitt publicara sus dos ensayos: " Paragraphs on conceptual art " en 1967 y "Sentences on conceptual art" en 1969. En estos textos, Lewitt respondió al reductivismo y las implicaciones estéticas del Minimalismo y examinó las diferencias entre los modos conceptuales de información y los cambios paradójicos, las permutaciones y los desórdenes que ocurren cuando a priori las intenciones son convertidas en imágenes u objetos concretos. Lewitt en sus obras, cubos geométricos basados en permutaciones matemáticas y en "dibujos murales" ejecutadas por asistentes trabajando con sus instrucciones escritas, utilizó el lenguaje para llamar la atención a la relación entre la percepción, la descripción, la representación y la

recepción.

La exhibición en 1967 de "El lenguaje debe ser mirado y/o las cosas ser leídas" ("Language to be looked at and/or things to be read") fue la primera de las cuatro demostraciones en las que presentó al lenguaje como un medium visual. Tuvo lugar en The Dwan Gallery en Nueva York.

Como Lewitt, Smithson más tarde, comparó el lenguaje con otros sistemas simbólicos. Él observó que la relación entre el lenguaje y el arte se derivaba especialmente de la ficción o lo ilusorio, y la idiosincracia del lenguaje y su vulnerabilidad de los fracasos de la lógica.

Kristin Stiles en "Lenguaje y conceptos" acerca del problema de la categoría de la obra conceptual y el contenido de la idea manifestado por los objetos argumenta:

"A causa de la dificultad en categorizar las obras de arte asociadas con <<arte conceptual>>, el término nunca definió precisamente la práctica artística. Más bien lo refirió generalmente al contenido de la idea y percepción conceptual expresados por un objeto; el resultado, inicialmente, fue que el término llegó a ser una categoría conveniente para exhibir casi cualquier forma de arte, excepto la pintura y la escultura tradicional. Por ejemplo, el catálogo para la exhibición "When attitudes become form: works - concepts - processes - situations - information (1969)", organizado por historiador del arte Suizo Harald Szeemann, denominado "Live in your head", exhibió la heterogeneidad de media y las expresiones de los artistas.

En 1970, Kynaston Mcshine organizó "Information" en el Moma de Nueva York. El mismo año, Jack Burnham montó "Software" en el Jewish Museum. Ambas exhibiciones exploraron los aspectos de los "sistemas estéticos"; Burnham articuló una base informática para arte conceptual, generando y compartiendo la información en la era electrónica. Estas dos exhibiciones se concentraron sobre el lenguaje, sin embargo,

también incluyeron una plétora de obras inconexas". (109)

Las afirmaciones de Lucy Lippard y John Chandler en su artículo " The dematerialization of art " en 1968 , también son de interés. Ellos sostuvieron que en el curso de los años sesenta, una aproximación artística, anti-intelectual, emocional e intuitiva, característica de los decenios precedentes, había empezado a ceder terreno ante una aproximación ultraconceptual que ponía el acento casi exclusivamente en el proceso intelectual. Cada vez había más obras concebidas en el taller del artista pero ejecutadas por profesionales, siendo el objeto sólo el producto final; muchos artistas se desinteresaron del futuro material de la obra de arte. El taller se ha convertido en un lugar de estudio.

Esta tendencia parece conllevar una profunda desmaterialización de la obra de arte, en particular del arte como objeto, y si continua así, tal vez el objeto acabe siendo totalmente caduco. Las artes visuales parecen en este momento encontrarse en la encrucijada de caminos, quizá lleven los dos al mismo sitio aunque provengan de orígenes diferentes: el arte como idea y el arte como acción. En el primer caso, lo que se niega es lo material, mientras que la sensación pasa a convertirse en concepto; en el segundo caso, lo que se transforma en energía y en movimiento-tiempo es la materia.

Si la obra de arte conceptual total, en la cual el objeto es simplemente un epílogo al concepto completo desarrollado, parece excluir del objeto de arte, la tendencia de primitivizar, de identificarse sensorialmente y el envolvimiento en una obra así expandido, que lo es inseparable de sus renunciaciones al no-arte. Lippard y Chandler,

al valorar un conjunto de obras concluyen que el arte desmaterializado es post-estético solamente en su énfasis no-visual gradualmente. En el caso de Reinhardt nos manifiestan que , sin embargo, "no idea" fue uno de las reglas del Reinhardt y su ideal no incluyó lo ultra-conceptual. Cuando las obras de arte, como las palabras, son signos que expresan ideas, ellas, no son cosas en sí mismas sino símbolos o representantes de cosas.

Asimismo una obra es un medium más que un fin en sí misma o "arte-como-arte". El medium no necesita ser el mensaje, y algunas artes ultra-conceptuales parecen declarar que medios de comunicación del arte convencional son adecuados como medios de comunicación sin ser mensajes en sí mismos.

Mel Bochner revisó el libro de Lippard en 1973; él había abandonado los soportes estructurales convencionales de la pintura y empezó a trabajar sobre suelo o la pared. Esta dirección la adoptó por su estudio de la lógica de las relaciones estructurales ofrecidas en las progresiones matemáticas de Fibonacci y en la obra de Leonhard Euler sobre paradoja matemática. Usando cintas negras y números tintados, letras y flechas, Bochner demarcó las dimensiones visuales del espacio, volumen, direcciones, medidas, parte, totalidades, variables y constantes; formuló el siguiente aforismo: **no existe el pensamiento sin un soporte que lo mantenga.** Bochner había creado su obra "la primera medida" la cual desarrolló durante diez años; después volvió a pintar.

Dan Graham trabajó sobre el propio espacio de la exhibición como lenguaje de arte, fue capaz de entender que la revista de arte podría ser como un dispositivo o un soporte capaz de

colapsar a la galería en el espacio de la crítica. Seth Siegelaub, en el desarrollo del "arte como idea", tuvo la función de organizar dinámicamente exhibiciones para sus artistas, utilizando el libro como catálogo y exhibición a la vez. El, como organizador marxista, activista y editor de exhibiciones de arte, tenía estrecha colaboración con artistas conceptuales. La estrategia de Seth Seigelaub en el uso del libro fue suministrar a los artistas un control más directo sobre la producción y distribución de sus obras. En 1971, él dirigió su gestación al crear "los derechos reservados del artista traspaso y acuerdo de venta" ("Artist'reserved rights transfer and sale agreement").

Seth Seigelaub organizó exhibiciones como Untitled (Xerox book, 1968), un libro impreso en una edición de mil copias. Reunió a cuatro artistas muy diferentes: R. Barry, D. Hueble, J. Kosuth y L. Weiner en el libro de la exhibición January 5-31, 1969.

Al principio de los 1970 el mercado de arte internacional empezó a adquirir las obras de arte conceptual, fue entonces cuando Kosuth entendió que el arte como idea había sido absorbido por el mercado y, con la participación de la artista Sarah Charlesworth, empezaron a programar la publicación llamada "The fox" (1975-1976), una publicación artística - un producto tendenciosamente marcado por la ideología marxista-leninista, editado por Kosuth, Charlesworth, Mel Ramsden, Michael Corris, Preston Heller y Andrew Menard, con Ian Burn como asesor crítico.

La propuesta de la revista fue establecer algún tipo de práctica del colectivo para la revalorización de la ideología. Con este fin, en The fox publicaron artistas como Zoran Popovic (Yugoslavo, nacido en 1944), un artista

procedente de Europa oriental que desde fines de 1960 hizo películas, performance y obras de carácter conceptual. Popovic llegó a darse a conocer por su obra conceptual "Axioms" (1971-1973), una sección de la cual incluyó en un performance realizado en 1972, delante una audiencia en la antigua Yugoslavia. Según Popovic, su participación en las políticas izquierdistas de The Fox, se debía a que él pensaba que de este modo lograría hacer una auto-evaluación de sus propios pensamientos artísticos y tener un reconocimiento mayor del papel social y político del arte. Después de un año de trabajo en el estudio de Kosuth en Nueva York, Popovic regresó a Belgrado donde, junto con otros artistas asociados con la Galería SKC editaron un boletín llamado Octubre 75, en el cual publicó su texto "For self-management art" (Así lo describió K. Stiles, 1996). En dicho texto, Popovic había analizado el tema de arte y sociedad, la producción de arte bajo el sistema socialista, y el papel del artista en la distribución social del trabajo. El año siguiente continuó explorando la cuestión de arte y sociedad, entrevistó a artistas en el tema para su película "Untitled", producida en Belgrado, y "Struggle in New York", producida en esa misma ciudad. Más tarde, se incluyeron entrevistas con artistas como Charlesworth, Kosuth, Paul y Mel Ramsden, Christine Kozlov y Ian Burn, sin embargo, otros artistas como Hans Haacke, Vito Acconci, Denis Oppenheim, Sol Lewitt, Donald Judd, Bernar Venet, Carolee Schneemann y Robert Mapplethorpe, denegaron participar en la entrevista con Popovic, señaló Kristine Stiles en su texto "Lenguaje y conceptos".

La respuesta dada a las críticas y reflexiones de The Fox vino de parte de Rosalind Krauss y Annette Michelson. K. Stiles sobre tales respuestas nos explica:

"Con sólo tres ensayos, The Fox tuvo un impacto sobre el ambiente intelectual de arte y sus instituciones. Pudo haber sido un estímulo para la fundación en la primavera de 1976 de "Octubre", una revista académica por R.Krauss y A.Michelson que, según Kosuth "surgió en parte como una respuesta a The Fox por miembros de la clase dirigente de la crítica de arte...desafectos hacia greenbergianos (quienes) no estaban preparados para conocer una práctica de arte que ellos habían ignorado prematuramente en Artforum". Cualquiera que fuesen los orígenes de la polémica, Octubre tuvo un impacto fuerte sobre el desarrollo metodológico y técnico del arte postmoderno e historia del arte, especialmente en la academia. La orientación crítica de Octubre hacia The Fox no sólo es relevante para la historia de ideas, sino da fe del último impacto técnico y argumentos conceptuales hechos por algunos artistas asociados con arte conceptual".(110)

El colectivo Británico "Art and Language", como Kosuth, tuvieron el protagonismo entre aquellos que establecieron las condiciones teóricas de arte conceptual. El grupo Art and Language emergió en 1966, ellos registraron al "Art and Language" como una sociedad y sacaron el primer ensayo de la revista: "The journal of conceptual art" en mayo de 1969. Inicialmente, Kosuth participó como editor americano. Ian Burn y Mel Ramsden fundaron una sociedad para el arte teórico y análisis con "Art and Language", y Philip Pilkington y David Rushton organizaron su publicación "Arte Analítico" dirigiéndola hacia arte-lenguaje. Ch. Harrison, fue editor de Studio International desde 1966 a 1971, se unió como editor general de Art-Language en 1971. En 1968, Art and Language respondió a la representación del arte conceptual como la "desmaterialización del arte", argumentando que mientras el tradicional "estado-materia" de arte había cambiado, las obras conceptuales expresaron "la materia en una de sus formas, o estado-sólido, estado-gas, [o] estado-líquido". Art and Language desde punto de vista de K.Stiles, se

propuso evaluar las condiciones ideológicas de la producción, exhibición, diseminación, recepción y crítica; y su práctica llega a ser paradigmática, de desafío teórico del arte y sus historias. Al llegar a ser ortodoxia el arte conceptual, el grupo Art and Language, despojándose del título de la revista tomaron una estrategia diferente, volvieron de nuevo a la pintura a finales de los 1970 - excepto el propio Kosuth, quien sigue manteniendo su estrategia en el ámbito conceptual - .

Otro de los artistas que llegó a su madurez artística en el medio ambiente de estas discusiones teóricas sobre la identidad del arte, ha sido Mary Kelly (Estados Unidos , 1941). Ella hizo sus estudios en Londres en St.Martin's School of Art entre (1968-1970), allí se unió a un grupo feminista que incluía a la cineasta-teorizante Laura Mulvey. Kelly fue activa en la fundación - según K.Stiles - de la London Artists Union. A partir de 1973, trabajó sobre post-partum document 1973-1979, un trabajo multimedia de seis-partes que consta de 165 piezas e incorpora teoría literaria, feminismo, arte y ciencia, psicoanálisis, lingüística, desarrollo y la socialización de su hijo. En el comentario teórico a la obra, en nota a pie de página, consideró asuntos como la relación de madre-hijo, la formación de género e identidad sexual, el hijo como fetiche, divisiones de labor y otros tópicos. Kelly se acercó a la teoría del feminismo, al post-estructuralismo, al psicoanálisis (especialmente de Jacques Lacan), y a la teoría de deconstrucción de Jacques Derrida en su análisis textual y la construcción visual de la obra. En 1984, Kelly empezó su obra "Interim", otro proyecto para examinar los mitos y las experiencias psicológicas de la mujer de la edad media.

Hanne Darboven, On Kawara y Stanly Brouwn, en contraste con

algunos de los artistas que hacían énfasis sobre la teoría, raramente comentaron sobre sus intenciones. Anteriormente en "el fenómeno de arte conceptual y sus modelos" hemos hecho comentarios sobre la obra de Darboven y On Kawara; el caso de S. Brouwn entró en el ambiente de happenings y fluxus en Amsterdam en 1957; su obra conceptual está en deuda con estas tendencias. En 1960, él empezó sus piezas como "Walking" y "Direction". En sus series "This way brouwn", utilizó caminantes como referentes para explorar espacio, tiempo y dimensión visual. En sus paseos solicitaba a los peatones anónimos describir una ruta desde el punto a al punto b, y apuntaba sus pasos en un libro o en fichas de un fichero, los cuales más tarde exponía. Brouwn escribió (1969) con respecto a estas obras, que al caminar durante unos momentos muy conscientemente en una cierta dirección, simultáneamente un número infinito de seres vivos en el universo están moviéndose en un número infinito de direcciones.

Al rechazar el aumento de la auto-referencialidad del arte, a mediados de los años 1950, John Latham empezó a formular una teoría estética llamada "La estructura de suceso" ("Event Structure") que intentaba cambiar la atención de las relaciones espaciales formales (o las relaciones formales del espacio) de la obra de arte por la fenomenología temporal y lo circundante de las condiciones sociales. En su teoría, Latham insistió en el "proceso del lenguaje", temporalidad y el papel de la intuición artística en la formación del conocimiento.

K. Stiles al estudiar la teoría de Latham, la concibe de la siguiente manera:

"El diferenció la subjetividad intuitiva de la observación científica (versado en objetos materiales), además yuxtapuso lo temporal, experiencial, contextual y modos de

conocimiento basado en el lenguaje , expresado en metáfora de espacio y realizado en jerarquía epistemológica discreta. El indicó la razón instrumental y su herramienta, lenguaje para sus papeles en la historia de las operaciones sociales: guerra y la destrucción tecnológica".(111)

En 1966, junto con el escultor Barry Flanagan y otros , Latham creó una acción que la llamó "Art and Culture". En una reunión en su casa, él masticó el libro de Clemente Greenberg "Art and Culture" (1961), lo masticaron también sus invitados, escupieron lo más indigerible y al final se destiló la masa. El mismo año, Latham junto con su esposa Barbara Steveni lanzaron el grupo "Artist Placement Group" (APG).

Latham describió al artista como un topógrafo social que se dedica a la transformación política de la sociedad y el objeto de (APG) fue colocar a los artistas en posiciones de tomar decisiones dentro de la industria y el gobierno. Su énfasis sobre la razonada capacidad intuitiva de los artistas buscaba reformar la lógica administrativa y tener un efecto constructivo en ciencia, tecnología y cambio económico. Otro artista de interés en el cambio conceptual es Klaus Staeck nacido en Alemania en 1938. Staeck empezó produciendo carteles de fotomontaje, etiquetas engomadas, tarjetas postales y folletos al final de los años 1960, en la misma tradición de compromiso político de artistas dadá como Raoul Hausman, Hannah Hoehch, John Heartfield y la vanguardia rusa. La crítica social y el activismo político de Staeck es tipificada por un cartel de 1971, en el cual reprodujo el famoso grabado de la anciana y demacrada madre de Albrecht Dürer, apareciendo al pie de la imagen: " rentaría usted una habitación a esta mujer ". Usando litografía offset, Staeck pegó sus carteles anónimos en el espacio público como

desafíos éticos y morales. En la opinión de K. Stiles, sus tópicos oscilaron entre políticas locales, nacionales e internacionales, estuvieron dirigidos a las prácticas y productos de la industria de armas, injusticias de sanidad alemana, educación y bienestar y a asuntos ecológicos. La estética y la filosofía política de Joseph Beuys, tuvo importancia para él.

Del mismo modo que hemos venido describiendo a las ideas y prácticas de los artistas conceptuales para formar un tejido cultural-artístico en donde, según Panofsky, se podría hablar del problema de la significación intrínseca de la obra de arte y en este caso de la obra de Kosuth. Asimismo se podría mencionar a otros artistas como Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thenot, Jenny Holzer, o de Barbara Kruger, Sherrie Levine y Cindy Sherman, entre otros, que trabajan en la esfera de la ideología de arte conceptual.

El caracterizar la idiosincracia del postmodernismo y sus diversas estrategias, reflejada en la obra de arte de los artistas conceptuales y el contenido ideológico de sus obras, nos llevan hacia el pensamiento estético del momento que vivieron estos artistas y entre ello, el propio Kosuth. Los intereses de los artistas hacia las tendencias filosóficas que caracterizan un período histórico, fundamentalmente se proyectan en las obras y las acciones de los artistas. De ahí, cuando Panofsky considera que el contenido de una obra de arte tiene que ver con el pensamiento filosófico o una creencia religiosa, nos parece oportuno también mencionar la situación de la estética como filosofía del arte del período que podría abarcar desde segunda postguerra, pasando por los años 1960 y 1970 donde sucede un arte llamado "Arte Conceptual". No obstante, para Guillermo Solana Diez cuando

en el siglo XX se desacreditan las tesis idealistas y las construcciones sistemáticas en filosofía, se asiste también a cierto declive de la estética como disciplina. Cuando Guillermo Solana acude a la teoría estética de Adorno subrayando en ella una estética que quisiera ser algo más que una rama de la filosofía resucitada espasmódicamente, se encontraría con la dificultad que aparece tras la muerte del idealismo.

Guillermo Solana a su vez formula las siguientes cuestiones para hablar de las orientaciones teóricas en el ámbito del pensamiento filosófico: ¿es posible una reflexión estética post-idealista?, ¿cómo tendría que ser semejante reflexión? A partir de ahí, él, en sus revisiones filosóficas valora la situación del siguiente modo:

"Al revisar la evolución creciente del pensamiento estético, sus corrientes principales aparecen vinculadas a los grandes estilos filosóficos vigentes. Así hay, en primer lugar, teorías del arte entroncadas en la tradición angloamericana del análisis del lenguaje. En Europa se ha desarrollado, por una parte, una ontología del arte de raíz hermenéutica; por otra, una teoría estética neomarxista. Hay que considerar, en fin, un intento de comprender la existencia estética que ha partido del campo de la historia y la teoría literaria: la llamada <<estética de la recepción>>".(112)

Guillermo Solana en su ensayo "El estado de la cuestión. Situación actual de la estética", destaca tres líneas principales y dos más, no exactamente como líneas periféricas sino que suceden de modo paralelo a aquellas; que caracterizan no de una manera completa la producción de las tendencias referidas sino al menos sus hitos teóricos a partir de mediados de los años 1960. Estas líneas son:

- 1- Filosofía analítica y teorías del arte que comprende nombres como Monroe C. Beardsley y su **Aesthetics. Problems in the philosophy of criticism** (1958); Nelson Goodman con su obra de interés para la lectura de las obras de arte, **Languages of art. An approach to a theory of symbols** (1968); la traducción castellana de J. Caanes: **Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos** de 1976; Joseph Margolis, con su libro **Art and Philosophy** (1980); otro filósofo analítico, Arthur C. Danto, de gran interés para la línea conceptual, y su obra **The transfiguration of the commonplace. A Philosophy of art** (1981); por último, otro autor seguidor de las investigaciones de Margolis y Danto es George Dickie y su **Art and the aesthetic: an institutional analysis** (1974).
- 2- Ontología hermenéutica y dimensión estética que engloba a los siguientes autores: Hans Georg Gadamer y su libro **Verdad y Método** (traducción castellana de 1977; El libro fue escrito en 1960.) en donde ha revisado la tradición del arte de la interpretación en Occidente, a partir de las incitaciones teóricas de Dilthey, Husserl y Heidegger.
- 3- Teoría estética como teoría crítica. Que abarca a Georg Lukács y su **Aesthetik** (1963); Theodor W. Adorno y su libro **la Aesthetische Theorie** (1970), versión castellana de Fernando Riaza: **Teoría Estética** de 1980; Walter Benjamin , << **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**>> en **Discurso interrumpido I**, Trad. Cast. de 1973.
Otro libro de interés de Adorno es, **Dialéctica Negativa** de 1966, cuya traducción castellana es de 1975.

4- Teoría de la recepción y experiencia estética. Sus representantes más destacados son Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser.

De H.R.Jauss se puede mencionar a **La literatura como provocación** de 1970 que ha sido traducido al castellano en 1976. Otro libro de importancia se titula **Experiencia estética y hermenéutica literaria**. Ensayos en el campo de la experiencia estética de 1977, su traducción al castellano es de 1986. De Wolfgang Iser, **El acto de leer. Teoría del efecto estético** (1976), su versión española es de 1987.

5- Nuevas perspectivas.

Guillermo Solana bajo tal título opinó: "al examinar la situación actual de la estética no puede evitarse compararla con su origen en el siglo de las luces. Tal vez ahora se da la ocasión para recordar aquellas preguntas que el idealismo había olvidado; para

<<repristinar>> la estética como disciplina".(p.200)

Por tal motivo, él hace las siguiente subdivisiones:

- a) **El placer** - mencionando a Paul Valéry (1957) ;
- b) **La relación entre apreciación y teoría, crítica y estética**. En este terreno nos habla de la praxis de la **deconstrucción** mencionando a nombres como Jacques Derrida o Paul De Man;
- c) **El problema de la relación entre lo estético y el arte**. Sobre este tema había reflexionado José Jiménez ;
- d) **La fundamentación antropológica de la estética**. Ver en J.Jiménez, **Imágenes del hombre.fundamentos de estética**, tecnos, Madrid, 1986, y véase también, J.Jiménez, **Filosofía y Emancipación**, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

Por considerar el modelo iconológico de Panofsky y para crear el contexto cultural del momento conceptual, hemos explicado lo que se entiende por períodos como modernidad y postmodernidad. Describimos la ideología conceptual y sus artistas; por último se habló de la situación del pensamiento estético de los años sesenta y setenta, haciendo énfasis sobre los autores que más influyeron en aquellos momentos. De este modo hubo la intención de subrayar distintos factores que intervienen para determinar la forma y contenido de una obra de arte y en este caso, las de Kosuth.

Hemos venido interpretando el método de Panofsky y su aplicación a la obra de Kosuth; como hemos visto entre las obras de Kosuth, se seleccionó como paradigma de sus obras que se caracterizan bajo el título "arte como idea como idea", la obra "Agua" de 1966, no obstante, tal análisis podría llevarse a cabo con otras obras de la misma serie para indagar su problema de la forma y contenido. De ahí, sacamos estas conclusiones:

- 1- Al cambiar la definición del arte -es decir, al no haber una definición estable para arte- también se afecta la definición de la obra de arte y consecuentemente, las definiciones de la forma y el contenido se vuelven inestables. Tal vez podríamos afirmar que incluso en un período histórico determinado no existe una única definición de forma y contenido por la razón de no haber sólo un modelo o prototipo de sujeto antropológico en una sociedad, en una nación o en el mundo.
- 2- Los métodos iconográficos e iconológicos deberían adaptarse a nuevos conceptos y definiciones de la forma y el contenido.

3- El contenido de la obra de arte se determina por el concepto del artista del arte y sus comportamientos con respecto a las tradiciones artísticas precedentes. Por ejemplo, para Adorno, el arte del pasado sólo se puede comprender a la luz del arte moderno. O en el caso de P. Burger que nos explica su comprensión del pensamiento filosófico de Adorno sobre lo nuevo: *"en el centro de la teoría de Adorno sobre el arte moderno se encuentra la categoría de lo nuevo. Adorno cuenta desde luego con la posible objeción contra la aplicación de esa categoría, y trata de debilitarla sin esperar su llegada: <<en una sociedad esencialmente no tradicionalista [o sea, la burguesa] la tradición estética es dudosa a priori. La autoridad de lo nuevo es la de lo históricamente necesario>> (ÁT,p.38 [ed. castellana, p. 36]). <<Pero no niega [el concepto de lo moderno] lo que siempre han negado los estilos artísticos, es decir, el arte superior, sino la tradición como tal y, en esta medida, sirve de ratificación del principio burgués en el arte>> (idem). Adorno hace de lo nuevo la categoría del arte moderno, de la renovación de los temas, motivos y procedimientos artísticos establecidos por el desarrollo del arte desde la admisión de lo moderno. Piensa que la categoría se apoya en la hostilidad contra la tradición que caracteriza a la sociedad burguesa capitalista."* (113)

4- El contexto sociocultural e histórico.

5- La visión del artista sobre/de la vida misma.

Por corolario de lo dicho , según el método de Panofsky , la forma y contenido de una obra esta condicionada por distintos factores que toman protagonismo y de alguna manera determinan lo que suceden en la obra de arte bajo nombres: "forma" y "contenido". En el desarrollo del estudio y comparación de las reflexiones de Panofsky-Kosuth destacando a sus diferencias y similitudes por un lado y aplicando la metodología panofskiana a la obra de Kosuth para así destacar

tanto el contenido de su obra como la forma por otro. De ahí, primero destacamos en lo que tienen diferentes opiniones:

- 1- La obra creada por Kosuth no tiene el propósito de suministrar un placer estético, es decir que sea estéticamente experimentada por el espectador.
- 2- Para Panofsky la obra de arte siempre tiene una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético), a saber, reclama ser estéticamente experimentada.
- 3- Las diferentes opiniones sobre la relación entre "arte" y "estética", Kosuth considera que es necesario separar los tratados estéticos del arte de las opiniones sobre la percepción del mundo en general.
- 4- Para Panofsky el elemento <<formal>> está presente sin excepción en todo objeto, puesto que todo objeto está compuesto de materia y forma.
- 5- Cuanto más equilibre -según Panofsky- la relación entre la importancia otorgada a la <<idea>> y la atribuida a la <<forma>>, con tanto mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su <<contenido>>. Este <<contenido>>, en cuanto distinto del tema tratado, puede ser descrito como aquello que una obra transparenta pero no exhibe.
- 6- Kosuth no es partidario del equilibrio de la relación entre la <<idea>> y la <<forma>> y la obra para manifestar su contenido necesariamente no debería pasar por aquí el equilibrio. Mediante distintas citas (por ejemplo, Gabriel Guercio entre otros) durante el debate se intentó exponer las razones por las cuales para algunos de los conceptualistas, entre ellos el propio Kosuth, la idea y la forma necesariamente no se convergen para

su equilibrio. Para Kosuth sólo la idea es arte. Y consecuentemente él trata más con el significado, con el contenido (los contenidos siempre están en otro lugar, en la mente del observador, o en el mundo) que con la forma.

En lo que comparten los mismos criterios:

- 1- Desde punto de vista de Panofsky, las producciones testimoniales del hombre evocan a la mente una idea distinta de su existencia material.
- 2- Para Kosuth, específicamente la cosa verdadera está ahí, delante de usted, lo que ella significa para usted más allá de su físico específico, es otro asunto, un asunto relacionado con el lenguaje.
- 3- Panofsky considera que para percibir la relación de significación consiste en separar de los medios de expresión la idea del concepto a expresar. Y percibir la relación de construcción supone la idea de la función a realizar de los medios para realizarla.
- 4- Kosuth es partidario de eliminar el abismo entre las ideas y el uso del material. No hay nada abstracto en relación con un material específico, los materiales siempre tiene algo real.
- 5- Los signos y las estructuras del hombre -cree Panofsky- son testimonios o huellas porque expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan. Estos testimonios tienen, por consiguiente, la propiedad de emerger fuera de la corriente del tiempo.
- 6- Kosuth concibe que las ideas son inherentes de las intenciones del artista.
- 7- Panofsky sugiere, un vehículo de comunicación tiene

por <<intención>> la transmisión de un concepto. La intención se encuentra vinculada a la idea del objeto, o a la función que hay que cumplir en el caso de una obra de arte, el interés por la idea es contrapesado, y puede incluso ser eclipsado por el interés por la forma. La <<intención>> de los creadores es un factor determinante en la creación de un objeto artístico.

Al hablar de la obra de Panofsky, Hegel, Cassirer o Gombrich desde el punto de vista de las teorías del arte, se sitúan bajo la denominación de "la iconología". En este estudio no entramos en el debate de las influencias, las convergencias o diferencias del método de cada uno de los autores citados para reflexionar sobre el arte y sus problemas. Lo que nos interesa en cada uno de estos autores (exceptuando a Gombrich para evitar ampliar más de lo que es esta investigación) como ha sido el caso de Panofsky, son sus interpretaciones acerca de los distintos niveles del contenido de la obra de arte y es a través de ellas que hemos examinado la obra de Kosuth. Ahora continuaremos con el pensamiento de Hegel y Cassirer de la misma manera que nos hemos apoyado en el método, experiencia y el conocimiento histórico-artístico de Panofsky. Al instrumentalizar el pensamiento filosófico de Hegel; sobre el problema de la forma y contenido y comparándolo con el conjunto de actividades artísticas (obras, escritos, entrevistas, conferencias, etc.) de Kosuth del período "Arte como idea como idea". A priori debemos decir que somos conscientes de la complejidad y la cantidad de dificultades que aparecen en el momento de basarnos en ellas. Por ejemplo, en el caso de Hegel, como consideraba Seth Siegel para quien Hegel, pudo concebir la historia de la humanidad con la realización de la idea; o en el caso de

Panofsky quien creó unos principios o métodos para el estudio del arte del renacimiento. Sin embargo, a su vez entendemos que al utilizar estos métodos se puede construir de un modo distinto una base para abrir el debate sobre la obra de Kosuth, es decir, a pesar de las diferencias existentes entre pensamientos antagónicos de un Kosuth y de un Hegel, con lo que hemos estudiado de la obra hegeliana, podemos apreciar que se puede hacer tal lectura de la obra de Kosuth y además poner de manifiesto las similitudes y diferencias al reflexionar sobre temas tan complejos y actuales como son el problema de la forma y el contenido.

Ahora hablaremos de la relación "artista y objeto" y "arte y objeto" ya que esto ha venido marcando todo el discurso artístico desde finales del siglo XIX hasta ahora. La intención de plantear esta cuestión es por que de alguna manera el tema está correlacionado con lo que se deviene en las reflexiones de Hegel y en las afirmaciones de Kosuth. Y por que al plantear tales relaciones, más adelante podemos apreciar mucho mejor los cambios que Kosuth introduce a tales relaciones.

La relación entre 'artista-objeto' o 'arte-objeto' por ejemplo para Cézanne o Picasso o Pollock son diferentes de la de Lichtenstein, Johns y Dine. Para Ellena H. Johnson (1976) cuando Mel Bochner dice, al comienzo de los sesenta, la fórmula era "arte=objeto", la palabra objeto es diferente en el significado y en la referencia de lo que fué para Picasso, para quien significaba la fuente de objeto en el mundo visual y lo cual mantuvo como punto de partida de las invenciones de arte. Picasso dijo, en un momento dado, a Zeruos, "no hay arte abstracto. Tú siempre debes empezar por algo. Después tú puedes remover todos los rastros de la

realidad. Entonces no habrá peligro, de todos modos, porque la idea del objeto habra dejado una marca imborrable". Picasso quizo decir por <<objeto>> más de lo que Kandinsky tuvo en la mente cuando él llamó a su pintura abstracta <<no-objetiva>>, mientras Bochner estaba refiriendose a las pinturas y construcciones de tales artistas como Frank Stella, Robert Morris y Sol Lewitt como objetos. El problema total es más una cuestión de qué es el objeto, más que lo que un objeto es; es algo 'ahí fuera' en el mundo exterior (un río, una montaña) ; o es algo "en el interior (en el aquí)", (o la visión personal del artista y su reacción emocional hacia el mundo exterior, o la obra de arte vuelta sobre sí misma, enfocando sobre sus propiedades y proceso); o ¿está algo teniendo sustancia invisible o una relación indirecta de causa-efecto a la realidad física (una proposición filosófica o idea similar)? Es de interés aquí, continuando con los argumentos anteriores, la razón que podemos ofrecer es: la relación entre artista y objeto o la relación entre arte y objeto que afecta fundamentalmente a la relación entre forma, materia y contenido de la obra de arte. Así, al considerar el Arte Moderno desde el naturalismo hasta el conceptualismo tales relaciones mencionadas estan en constante cambio y su evolución desde el punto de vista del significado. Primero hablamos del objeto como esa parte del mundo exterior el cual sirvió como punto de partida del contenido, para la obra de arte. Después gradualmente cambiamos de forma de pensar sobre el objeto como la obra de arte en sí misma, una cosa tangible entre las cosas, lo que "vive su propia vida". Picasso declaró a Francoise Gilot: "uno de los puntos fundamentales sobre el cubismo es esto: no solamente hicimos el intento de desplazar la realidad; la realidad no estaba por más tiempo en el objeto. La realidad estaba en la pintura". Y finalmente, nos encontramos con una amplia postura

contemporánea referida en la que el objeto de arte ha llegado al nivel de una mercancía y es rechazado por los artistas. De este modo, el objeto está muerto ¡sin embargo la vida del objeto perdura!, por que desde luego estos artistas señalaron un nuevo territorio y su nuevo objeto (significado, contenido, la obra de arte o una combinación de ambos) puede ser algo por ejemplo, desde un teorema matemático al ciclo de la vida de una hormiga. En todas partes una enorme variedad ramificada del uso básico del <<objeto>>, ahí se dirige, además un ligerísimo <<propósito>>. El uso y el significado del término <<objeto>> por ejemplo: el objeto como una materia-de-cosa real, o, como el resultado de algo "objetivo" opuesto a una aproximación "subjetiva". Esto es lo que **Clase Oldenberg** quiso decir cuando afirmó que en su happening trató a los actores y a los espectadores como objetos. Todo arte moderno puede ser visto desde la posición ventajosa de la actitud del artista hacia el objeto. Un exámen el cual debería arrojar algo de luz sobre el problema más pronlogado de cómo el artista contemporáneo elige entretejer arte y realidad y por último, de lo que constituye la realidad para él.

Resumiendo todo lo anterior se puede afirmar que algunas áreas particulares de la problemática de la relación entre arte y objeto son exploradas tal como hemos visto en la modernidad y que en la década de los sesenta y setenta los creadores de la tendencia conceptual y entre ellos el propio Kosuth investigaron sobre aquellas cuestiones indicadas.

Maria Isabel Ramirez Luque en "Arte y belleza en la estética de Hegel" interpreta el modelo hegeliano de "la manifestación de la idea en lo sensible", destacando en ello el problema de la relación entre tres elementos fundamentales del arte que son la forma (la representación o la configuración de la

idea), el material (el elemento sensible o lo sensible) y el contenido (la idea como contenido). Al afluir a estas reflexiones reunimos criterios necesarios para un juicio comparativo entre las proposiciones de Kosuth sobre el tema y las de Hegel. Con lo cual examinaremos temas relacionados con el debate sobre "artista-realidad-arte" que a su vez desemboca en el problema de la forma, contenido y material. En este análisis crítico tendremos en cuenta los siguientes pasos:

- 1- Examinar las obras y los textos de Kosuth.
- 2- Exponer el pensamiento hegeliano como paradigma de referencia y comparación.

No obstante para nosotros es de fundamental importancia el conjunto de relaciones que hay entre las actividades de Kosuth como artista. Ahora bien, como punto de partida por ejemplo elegimos dos obras de este período como la de "agua" y de "significado" de 1966 de la serie "arte como idea como idea". En realidad, lo que Kosuth en esta serie de obras quiso demostrar comparandola con la serie anterior "proto-investigaciones" en donde -como ya hemos visto- se exponía por orden de izquierda a derecha la imagen fotográfica del objeto seleccionado, el objeto mismo y su definición lingüística descontextualizada. En estas obras se estima la relación entre arte y realidad y también la visión particular del artista sobre la realidad y el concepto de arte. De estas obras hemos hablado ampliamente. De ahí, Kosuth en su serie "Arte como idea como idea" empezó a excluir elementos tales como la imagen y el propio objeto y quedandose solamente con el lenguaje, es decir, lo que parecía importar en estas obras de Kosuth no era el objeto entendido en términos formalistas sino la idea o la reflexión sobre como se puede investigar al

objeto mediante el lenguaje, o como lo demuestra R.Morgan (1988), Barry, Hubler, Kosuth y Weiner quienes introdujeron la idea de que los artistas tratan con el significado más que con la forma. Con sus obras respectivas, estos artistas cuestionaban los aspectos formales del arte y basaban su actividad en dos conceptos cruciales y complementarios: la auto-referencialidad del arte, la identidad lingüística entre el significado y el uso -citados por Gabriel Guercio en su " Educados en la resistencia: Barry, Hubler, Kosuth, Weiners, versus la prensa americana"(1989)- y la transformación de la categoría de concepto en arte provocó una polémica cuyo origen se puede deducir en las descripciones dadas anteriormente. Ahora bien, la obra, como otras obras similares que se hicieron en 1967, materialmente consistían en una fotocopia en negativo montada sobre un panel con la definición de las palabras "agua" o "significado". Robert C. Morgan en "la situación del arte conceptual antes y después del <<January show>>" describe las características de las obras de esta serie "arte como idea como idea" de este modo:

"Kosuth tenía páginas de periódicos sobre las que había dispuesto, como anuncios publicitarios, definiciones extraídas de las voces de un diccionario de sinónimos estaban pegadas directamente a la pared sin marcos ni cristales para protegerlas. Formaban parte de su serie "Art as idea as idea", inaugurada en 1967." (114)

Al contemplar una obra como "agua" o "significado" podemos observar en ellas:

1-Es una obra que se caracteriza por el abandono de las categorías tradicionales de la pintura o de la escultura como formas de expresión visual en beneficio de una forma de expresión lingüística.

2-Al abandonar los elementos que intervienen en la

construcción de una obra pictórica o escultórica, quiere plantear el problema o la teoría de la "desmaterialización de la obra de arte".

3-Otorga más importancia a la idea con respecto a su materialización es decir, cuestiona de alguna manera el problema fundamental en la estética hegeliana de que la idea es la unidad del concepto y la objetividad, a saber, *"Si lo bello en el arte es el aparecer sensible de la idea, en definitiva, la armonía de lo que aparece con su propio aparecer el ideal será precisamente la realidad de la adecuación de este aparecer de la idea en lo sensible."* (115)

4-Cuestiona el "ser" de la obra.

5-Con los pasos dados por Kosuth desde estas obras hasta aquellas obras que directamente llegan a publicarse en las páginas de los periódicos quiere liberar al producto artístico de super-mercancía.

6-Kosuth para revindicar el título dado a esta serie de obras "arte como idea como idea" insiste sobre la pérdida de visualidad que acompaña a sus obras en términos tradicionales.

7-A pesar de las diferencias que existen entre los ready-mades creados por Duchamp y los ready-mades de Kosuth por ejemplo, en caso de Duchamp su botellero y en el caso de Kosuth, una obra como "agua", parten de un mismo principio que según Claude Gintz, *"la aparición del ready-made entre las categorías artísticas lleva a tomar conciencia del hecho de que el arte en su sistema de lenguaje visual determinado también diacrónicamente por la sucesión de términos que se constituyen los unos a los otros en el tiempo y sincrónicamente por aquellos con los que*

co-existe en un estado de lengua dado de manera totalmente análoga al modelo de saussuriano. Al adoptar directamente la forma lingüística, revelada tan próxima por el ready-made, el arte conceptual, por mucho que niega toda necesidad de una materialidad visual para rendir cuentas de la presencia de un trabajo plástico no puede dispensarse de la <<forma>> conceptual ni liberarse del marco institucional, sin el que no sería, al fin y al cabo, más que <<escritura>>." (116)

8-Con estas obras Kosuth hace referencia también de modo directo o indirecto al pensamiento de Benjamín de la era de la reproductibilidad técnica de las obras de arte.

9-La obra existe sin la firma de su propio autor.

10-Cambio de soporte.

11-La producción de objetos de arte únicos queda cuestionada.

12-Tautología, uso exclusivo del lenguaje y pérdida de la visualidad.

13-También la fórmula de R. Morris se relaciona con las obras de este período de Kosuth:

"Lo que se plantea es mucho más que el arte como icono. Lo que queda rechazado es la noción racionalista según la cual el arte es un tipo de actividad que concluye con un producto acabado...lo que el arte tiene a su disposición es un material evolutivo que no precisa terminar para ser fijado en el tiempo y en el espacio. La idea de que una obra está en proceso irreversible hasta que halla su conclusión en un objeto icónico, estático, ha dejado de tener actualidad". (117)

14-La sustitución de una forma de expresión lingüística por la del lenguaje visual va tomando caminos diversos; por ejemplo en el caso de Kosuth es el empleo de las definiciones del diccionario está puesto al servicio de la tautología (las

photo-investigations) o funciona como ready-mades lingüístico (art as idea as idea), según Claude Gintz.

15-El abandono de la visualidad en provecho del lenguaje o de la "idea" pone de manifiesto una ruptura total con las obras precedentes, libre de todos los cuidados de composiciones tradicionales, extraña a las preocupaciones formales e incluso un distanciamiento de las ideas de un autor como Ad Reinhardt con sus "pinturas negras" -según Reinhardt que designaba a estos <<iconos sin iconografía>> como <<objetos de arte, puristas, abstractos, no-objetivos>>.

16-Con estas obras las relaciones público/objeto/autor cambia de definición.

17-Con esta obra Kosuth proponía liquidar estos elementos de la obra:

- La experiencia estética tradicional,
- La representación,
- El estilo,
- El individualismo,
- Lo artesanal.

18-Las imagenes mentales dominan sobre las imagenes visuales en estas obras.

19-No hay firma de artista en la obra para asegurar la autenticidad de la producción artística.

20-Progresivamente por parte del artista existe la intención de excluir la presencia física de la obra como la única vía o criterio para determinar su existencia.

21-Es evidente que Kosuth mediante estas obras pone a prueba uno de los principios formulados por él y otros artistas conceptuales: *"redefinir el valor o significación del arte, más en función de sus atributos ideacionales que físicos (de la "experiencia")* -según G.Guercio.

22-Kosuth afirmaba sobre las obras de este período que quiso eliminar el abismo existente entre las ideas y el uso del material. En relación con un material específico no hay nada abstracto y por el mismo motivo Kosuth optó por presentar una serie de fotocopias de la definición que el diccionario da del agua. Lo que le interesaba era la idea de agua. Además él no consideraba la fotocopia como una obra de arte ; sólo la idea era arte. En una obra la forma y el color podrían ser consideradas como su información, para Kosuth las palabras de la definición proporcionaban la información sobre arte. El concepto de entretenimiento como una razón para la existencia de la obra deja de ser válido. En la serie "arte como idea" pasó de presentar la abstracción de lo particular (agua) a la abstracción de lo abstracto (el significado, lo universal, la nada, el tiempo). La obra de Kosuth estaba formada por categorías sacadas del diccionario , y aborda los múltiples aspectos de la idea de algo, además es un modo particular de estudiar lo que es la abstracción. También es de destacar en estas obras su forma de presentación-desde la fotocopia montada hasta la compra de espacios en periódicos y revistas. Kosuth de este modo hace hincapié en que la obra es inmaterial y rompe cualquier relación con la pintura. En estas obras Kosuth quiere plantear la relación entre arte y lenguaje. El considera que ir de lo perceptual a lo conceptual es una transformación equivalente a la que se da de lo físico a lo mental.

23-La obra de Kosuth cuestiona toda una serie de situaciones

y contextos relacionados con la estructura tradicional del arte -tanto mental como físico. Su concepto de "la forma de presentación" es relevante.

24-Las reflexiones de Seth Siegelaub en su "apuntes sobre el llamado <<arte conceptual>> sobre el concepto "la desmaterialización" también es de interés: *"pero esta nueva compenetración armónica entre el arte y el catálogo estaba íntimamente relacionada con la naturaleza misma de las obras en cuestión." O, "a veces, en tanto era un arte cuya naturaleza primordial no residía en un objeto único o material. Así, el catálogo, que servía para <<documentarla>>, no hacía referencia a un objeto de arte que existía fuera de él, sino que podía ser, simplemente, un aspecto de la obra, y aún la obra misma. Tras esta <<desmaterialización>>, había una desconfianza general hacia el objeto como necesario para completar la obra de arte y por tanto, hacía su existencia física y su valor de mercado. También subyacente estaba el deseo de intentar evitar dicha comercialización de la producción artística, deseo alimentado, en su mayor parte por el contexto histórico: la guerra de Vietnam y el consiguiente cuestionamiento del modo de vida americana. Sin duda, éste fue el intento más serio hasta entonces para tratar de evitar que el objeto de arte se convirtiese en mercancía". (118)*

25-Seth Siegelaub en su respuesta a la pregunta formulada por Claude Gintz sobre : ¿es posible plantear el fenómeno del arte conceptual desde la perspectiva histórica, como negación del arte inmediatamente anterior, el minimalismo? La respuesta de Siegelaub fue: *"por una parte, estaba el deseo de evitar la <<trampa>> del objeto. Pero, evidentemente, algunos artistas también querían evitar la compenetración con el lugar, que era una característica típica del llamado arte minimal de Judd o Flavin, por ejemplo. Además estaba la producción de objetos (que, visualmente, eran muy espectaculares y estaban muy bien diseñados) basados en un concepto o idea, como por ejemplo las obras de Kosuth. Así que creo que la situación*

es mucho más compleja".(119)

Se supone que con la lectura dada de estas obras podemos a exponer los argumentos de Hegel en la defensa de su tesis: *"la idea es precisamente la manifestación del ser, que logra su auto identificación en el acaecer de lo real del mundo. Si antes decíamos que los objetos particulares son la realización de la unidad de la idea, y que estos alcanzan su sentido desde el horizonte de la totalidad, no podemos decir que la idea no diga nada sobre lo que sea el objeto pues estos están en función de la idea y ésta halla su exteriorización en ellos. Por lo tanto, lo que de aquí resulta es que desde el punto de vista de la idea no tiene sentido hablar de la existencia del objeto particular y de sus determinaciones, sino es desde la comprensión de la absolutez de la idea...La idea no puede nunca permanecer ajena al objeto, ya sea en cuanto que se realiza en el mundo o en cuanto que éste alcanza su sentido en la idea".(120)*

Y en la siguiente afirmación Hegel -en la interpretación de sra.Luque- claramente divide dos esferas la idea y el objeto: *"...la idea es la unidad real y viva de la que los objetos visibles no son más que la realización exterior. Es decir, el mundo considerado desde el punto de vista de su devenir, desde su cotidiano hacerse, no es sino la realización exterior de la unidad de la idea. Pero sí el ser singular, sí el objeto visible, es un cierto aspecto de la idea, no lo sería si no fuese en virtud de la idea".(121)*

En estos enunciados está claro que la idea es factor determinante desde el punto de vista ontológico para que el objeto tenga la oportunidad de existir. Sin embargo, es en el objeto donde la idea puede encontrar su realización, también. De ahí, por lo que se conoce de las propuestas de arte conceptual y una vez explicadas como ya lo hicimos, concluimos que en esta tendencia existe un desacuerdo con el pensamiento hegeliano sobre tema mencionado. Y no se debe ir

lejos, por ejemplo en el caso de Kosuth dónde él en su entrevista con John Siegel decía, una solución al problema de la forma en el momento era hacer una división entre "lo abstracto" y "lo concreto" dentro de la obra misma, es decir si traducimos esta proposición de Kosuth en términos de Hegel, entonces, "lo abstracto" se refiere al mundo de pensamiento, conceptos e ideas (lo infinito) y "lo concreto" se relaciona con lo sensible (lo finito). De ahí, realmente Kosuth, de un modo distinto, al principio de su carrera artística estaba en la búsqueda de crear un método para hacer abstracción muy distinto tal vez de los modelos precedentes; por ejemplo en el caso de Kandinsky, Mondria y Malevich entre otros. Y Kosuth logra a demostrar este proceso mediante obras como "tres cajas de vidrio", la serie "proto-investigaciones" y la serie "arte como idea como idea". Incluso llega a decir que la expresión estaba en la idea no en la forma -las formas eran sólo un recurso al servicio de la idea. Comparando esta última aseveración con la de Hegel, "el proceso que el material sensible debe "sufrir" para ser "espiritualizado", es decir, preparado por el espíritu para ser no el soporte de la idea sino su expresión adecuada". Como se puede apreciar, tal vez en ambas proposiciones haya algo de semejanza.

La operación que Kosuth realizó en la creación de su obra consistió en sustituir al lenguaje en el lugar de lo sensible en el término hegeliano. Es decir el elemento sensible de su obra ha sido el lenguaje. Como el mismo escribió:

"...el uso de las palabras en mi obra y mi interés por el lenguaje en general empezó en 1965...El uso de las palabras llegaron a ser cada vez más importantes.

El lenguaje empezó a ser visto por mi como un material legítimo para usar.

Nuestra experiencia, y el significado de esa experiencia, esta formado por el lenguaje, por información". (122)

Kosuth también planteó en 1967 que los objetos de su arte están hechos de materia inorgánica, completamente sintética y antinatural, sin embargo, de "conceptos" más que de los materiales encontrados. Las obras de Kosuth son modelos. Kosuth cree que las obras actuales de arte son ideas más que "ideales". De todas maneras, sugerimos al lector releer los capítulos correspondientes a: "el pensamiento artístico de Kosuth desde 1966 a 1974" y "análisis y valoración de los textos de Kosuth" en donde se puede encontrar la información necesaria sobre las afirmaciones de Kosuth con respecto al uso del lenguaje en su obra y las razones por las cuales ha llegado a tal punto en el desarrollo y la lógica de su arte. Hay un pasaje en la entrevista entre Siegel y Kosuth que es de interés hacer énfasis sobre ello; Kosuth consideraba:

"Heredé la idea de arte como una serie de problemas formales. Así cuando empecé a repensar mis ideas de arte, tuve que repensar que el proceso de pensamiento comienza con el proceso de construcción.

Así fué como sucedió un cambio dentro de lo que yo entendí era el contexto de la obra. "Arte como idea" fue obvio, las ideas y los conceptos como la obra en sí misma, pero esto es una rectificación en sí mismo, está usando la idea como un objeto, a la función dentro de la corriente de la ideología formalista de arte. La adición de la segunda parte, "arte como idea como idea", intento sugerir que el proceso creador real, y el cambio radical, fue cambiada la idea del arte en sí misma. En otras palabras, mi idea de hacer eso era el contexto creador real, y el valor y el significado de las obras individuales fueron contingentes en aquel más amplio significado, porque desprovisto de ese amplio significado del arte, fue reducido al decorativo, las cosas formalistas(materia formalista)".(123)

La diferencia entre Hegel y Kosuth radica en el que Hegel propone unas definiciones concretas al usar términos como

"arte", "idea", "concepto", "contenido", "pensamiento", "ideal", "conocimiento", etc. Sin embargo, en el caso de Kosuth, en sus declaraciones de un modo concreto no nos habla de todos los términos y sus significados correspondientes, podríamos hipotetizar, pensando en el término de "la idea" de modo que utilizaban, por ejemplo, Platón, Kant, Hegel, o cómo lo utilizaría en "el positivismo lógico" de A.Y. Ayer e incluso imaginarlo en el contexto de la filosofía de Wittgenstein; y esto podría pasar también con otros términos. No obstante, recordando un texto como: "arte y filosofía" en donde claramente Kosuth acude a A.J. Ayer y compañía, se puede deducir que el uso de tales vocabularios y el sentido que tomarían en los textos de Kosuth tienen nexos con el positivismo lógico y la filosofía del lenguaje. Las diferencias no sólo podrían señalarse desde el cambio del sentido de los términos sino también en nuestra manera de entender e interpretar lo que es el arte, es decir nuestra concepción de arte.

Volvemos a retomar algunos pasajes del discurso hegeliano con la intención de demostrar los cambios ocurridos, por ejemplo Hegel acerca del término "la idea" dice, *"la idea es la unidad real y viva de lo que los objetos visibles no son más que la realización exterior"*. Tomando este principio aplicándolo al arte, Hegel pone de manifiesto: *"...el arte tendrá sentido como realización de la idea en lo sensible, como un momento del desarrollo de la idea, como un aparecer de ésta en el obrar humano. De esta manera no podemos negar en ningún caso la presencia de la idea en el arte, en cuanto éste es una manifestación concreta del despliegue de aquella; una oportunidad para el autorreconocimiento del espíritu."*

En definitiva, la cuestión no es decir si hay una idea que rija el juicio del gusto, si no la de considerar al arte como perteneciente a la órbita de la idea, fuera de la cual es imposible su existencia. El arte es, tiene su razón de ser en la idea". (124)

Para poder continuar este análisis, no hay otra alternativa excepto transcribir el discurso de Hegel sobre el nexo de la idea y lo sensible por razones de la complejidad del asunto. Hegel propone:

"Si el arte sólo es posible en el elemento sensible, éste está inseparablemente unido a la idea que en él se contempla. Lo sensible ha perdido su carácter de reino de las meras apariencias engañosas, para constituirse en elemento necesario y mediador en el aparecer de la idea.

El arte no sería posible sólo en función de su elemento de contenido, sólo en función de la idea que en él se expresa, porque consiste precisamente en la relación armónica entre ésta y lo sensible, sin que ninguno de los dos términos que lo conforman tenga importancia prioritaria sobre el otro".(125)

Con estos pasajes de las disertaciones de Hegel y las de Kosuth son detectables las diferencias y semejanzas entre ambos. A pesar de que para los dos cuenta más la idea de la obra de arte, sin embargo, Kosuth al cambiar sustancialmente lo sensible de lo obra y basandose sobre el uso del lenguaje escrito como el material de su obra se aleja de la propuesta de Hegel con respecto de la configuración de la idea en lo sensible. Y tal cambio a su vez afectara a la definición de la obra de arte por un lado y a la definición del arte por otro. Y tales cambios por corolario afectarían a la descripción de la naturaleza y función del arte.

Si deseamos interpretar el título de la serie de obras llamado: "arte como idea como idea" desde la perspectiva de la estética hegeliana, se debe estudiar primero lo que define Hegel por el término "la idea".

La idea en la concepción hegeliana es la realización de la totalidad que ha de hacerse concreta. El concepto de idea es abstracto y sin embargo la idea es concreta. Es decir, la

idea como realización del concepto. De ahí, el concepto es un saber verdadero, no el pensamiento como puro universal; además el concepto -como describe la sra Luque: la filosofía de Hegel- es el pensamiento, el pensamiento en su vitalidad y actividad, no en tanto que se da su contenido a sí mismo. El concepto es lo universal que se particulariza a sí mismo. El concepto es el pensamiento, el cual devenido activo, puede determinarse, crear, producir; tampoco es mera forma para un contenido, sino que es forma a sí mismo, se da a sí mismo un contenido y se determina la forma. Esto, que el pensamiento no es ya abstracto, sino determinado al determinarse a sí mismo, lo resumimos con la palabra <concreto>. El concepto es la realización del pensamiento en el propio proceso, que culmina en una última determinación que es la idea. La idea es el concepto lleno, es decir, el concepto realizado. El concepto se produce asumiendo sus propios contenidos. El concepto se determina, se convierte en su propio contenido, se identifica consigo mismo.

Ahora bien, qué quiere decir con esta afirmación: "la idea como realización del concepto". De tal aseveración se deduce que la idea es la unidad de la totalidad, el retorno a sí del pensamiento concreto, de modo que el concepto pierde todo posible carácter exterior e inmediato: es la unidad entre concepto y objetividad, o la idea es como concepto realizado. Es decir, la idea es la unidad del concepto y la realidad. Tomando en cuenta todo lo anterior al reformular el título dado por Kosuth a sus obras: "arte como idea como idea" se podría interpretar de la siguiente forma: "arte como concepto realizado como concepto realizado" o "arte como realización del concepto como realización del concepto". Sin embargo, si retomáramos la fórmula de Hegel:

"La idea = concepto + objetividad", o

"La idea = concepto + realidad" y "la idea = concepto realizado", comparándola con las manifestaciones artísticas (obras, textos, etc.) de Kosuth, en seguida entendemos que en él la idea es igualada al concepto; y para asegurarnos sólo al comparar las obras del período "proto-investigaciones" con las obras del período "arte como idea como idea" de un modo muy claro pone en evidencia tal afirmación. Cuando Kosuth exhibe, delante de nosotros, una obra como "uno y tres martillos" (en ella se evidencia claramente el valor limitado de información que poseen tanto el objeto real como la imagen y la proposición lingüística. A la formulación conceptual del diccionario y a la fotografía les falta la calidad material de la objetividad y que sin embargo el martillo real es capaz de transmitir. El martillo real como objeto no puede aportar la característica abstracta de las propiedades determinantes de un martillo, que están plenamente contenidos en la determinación conceptual léxica. La fotografía permite la identificación del martillo en su forma individual, un efecto que la definición no puede aportar. De ahí que la representación visual de la realidad no aporta ninguna tipificación o sistematización de la realidad puesto que resulta de la percepción subjetiva. Kosuth sin embargo persigue la objetivación del arte y su equiparación a otras actividades intelectuales como la filosofía y la lingüística y con ello busca nuevas perspectivas metódicas de la formulación artística. Introduce este proceso de objetivación mediante la investigación paralela de la lógica del arte al lenguaje. Esto ocurre con las definiciones del diccionario, los cuadros visuales de la definición, es decir el período que inició con la serie llamado "arte como idea como idea"). Por lo tanto, Kosuth logró demostrar mediante la serie "proto-investigaciones" las contradicciones que hay en el interior del concepto de la idea. y la consecuencia del

período anterior es la serie llamada: "arte como idea como idea".

A partir de las diferencias en la concepción del concepto o en la propia definición de la idea y además como es apreciable que en la formulación (o en la ecuación) del Hegel no se puede separar el concepto de la objetividad porque la suma de ambos se iguala a la idea o mejor dicho los objetos son en función de la idea y ésta halla su exteriorización en ellos. Por lo tanto, desde el punto de vista de la idea no tiene sentido hablar de la existencia del objeto particular y de sus determinaciones, sino es desde la comprensión de la absolutez de la idea. Ya es evidente que no se puede interpretar el título "arte como idea, como idea" desde la ecuación del Hegel y por corolario, desde la optica del arte conceptual y específicamente en su vertiente lingüística (o tautológica), el término "concepto" tendrá otro sentido y función que difiere de la concepción hegeliana. Antes de revelar el significado del término "concepto" en otras tendencias filosóficas recordemos que para los conceptualistas la idea de una obra de arte es considerada más importante que el producto realizado y la característica común, en sus distintas modalidades, es la propuesta de que la <<verdadera>> obra de arte no es un objeto físico, según el diccionario de arte (1992), producido por el artista, sino que consiste en <<conceptos>> o <<ideas>>. Cuando un objeto material se expone en una galería se considera solamente como un vehículo de comunicación de ideas o un medio de referencia a eventos o situaciones lejanos en el tiempo y el espacio a la representación.

Al volver a retomar los términos en cuestión: "la idea" y "el concepto". El concepto, que en las más pura acepción equivale

a una idea o acto de pensamiento, ha sido defendido por Carnap, "como todo aquello sobre lo cual puede formularse proposición", definición asumida, como expresan Sureda y Guasch(1987), en las manifestaciones conceptuales. Ellos en sus reflexiones sobre los términos "proposición" y "concepto" escriben:

"...el término proposición, en la lógica clásica, es decir, en la aristotélica, se definía como un discurso que expresa un juicio y significa lo verdadero y lo falso. En la filosofía contemporánea, sin embargo, se refiere a lo pensado en un determinado acto e incluso puede llegar a significar la descripción de un hecho. En todo caso, el término concepto no se refiere a ningún objeto real, ni es simplemente una imagen mental y tiende a separarse de lo sensible para alcanzar lo universal.

Pero más allá de sus delimitaciones filosóficas, el concepto debe de entenderse como un anti-objeto, en tanto enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales y defiende el carácter anti-artístico de la obra".(126)

Es importante tener en cuenta que tal concepción del término concepto no será igual para distintas modalidades del arte conceptual, es decir, la explicación dada antes coincide con la línea del propio Kosuth o de Art and Language quienes llegaron al límite en la eliminación del objeto artístico y provocan una dicotomía entre concepto y percepción. Y en el caso de la corriente empírica (Arakawa, Dibbes entre otros) el concepto se ha entendido en otro sentido como nos explican Sureda y Guasch:

"Lo objetual no es eliminado estrictamente, aunque sí situado en un lugar secundario de la producción artística en este caso el concepto se entiende como reflexión sobre un proyecto que se va a realizar. El grado máximo de la creación recae entonces en esa reflexión y lo secundario sobre la realización, la cual, por otra parte, no llega a implicar un objeto definido por un valor de cambio." (127)

De las concepciones dadas del término "concepto" es solamente de interés para nosotros lo que se relaciona con la corriente tautológica del arte conceptual y específicamente en el caso de Kosuth por su interés hacia la filosofía analítica, y por los planteamientos lingüísticos de la producción artística. En el conceptual lingüístico que han otorgado una prioridad casi absoluta a la idea sobre la realización, acentuando la eliminación del objeto; para ellos la idea de arte se extiende más allá del objeto e incluso de toda experiencia perceptiva, nos afirma S. Marchán Fiz en dirección a una área de investigación seria, filosófica, sobre la naturaleza del concepto de arte.

Al analizar las proposiciones de Hegel y comparándolas con las obras y las declaraciones de Kosuth del período 1965-1974, y sí por un momento olvidamos al caso de Wittgenstein y su influencia en el pensamiento artístico de Kosuth, y en esta equiparación volvemos de nuevo a una obra como: "una y tres sillas", al contemplar la unidad total de la obra se podría concluir que:

1. la idea de la obra consiste en demostrar distintos modos de conocer un objeto concreto, es decir, mediante la objetividad de la cosa, a través de su concepto y su imagen. Y desde el punto de vista de Hegel, lo sensible o la forma sensible de la obra de arte de Kosuth es la obra misma que está delante de nosotros. A saber, la forma es la unidad e interrelación entre estos distintos niveles de conocimiento de un objeto por otro. Por el mismo motivo lo que constituye lo sensible de la obra de Kosuth son el objeto real, el concepto del objeto o la definición y la imagen o la representación mimética del objeto real. Hay una diferencia sustancial entre estos tres niveles de conocer la realidad. Lo

conceptual determina significados multidireccionales, lo objetual es una auto-verificación del mismo objeto y la imagen ya no conlleva las propiedades del objeto real y tampoco nos presenta el sentido no unidireccional del concepto.

2. Examinando la obra de Kosuth desde la visión hegeliana afirmaríamos que el ser de la obra de arte es la unidad del concepto y la realidad, es decir la idea. De ahí que la idea es la unidad entre concepto y objetividad, o, "el arte = la idea + la forma sensible". Sin embargo, se sabe que esta fórmula era aplicable sólo al arte clásico según Hegel y en el romanticismo ya había transgredido tal concepto de arte, es decir se supondría la ruptura de la armonía entre la idea y su forma sensible, *"puesto que el espíritu"* -como lo describe sra. Luque- *"ha de volver sobre sí mismo, superando el carácter particular y finito con el que aparece en el arte clásico, que había hecho posible su unión con la forma exterior, igualmente finita y limitada ...En el momento del arte romántico, el espíritu encuentra en sí mismo, lo que antes buscaba en el mundo sensible, siendo necesaria la ruptura de la unidad conquistada en el arte clásico, constatando que no es esta belleza aún la más perfecta, el fin y la cualidad suprema del espíritu...Es decir, la belleza considerada el brillo de la idea en lo sensible, ha sido superada por otra cualidad que es denominada por Hegel como "belleza espiritual" , que no puede de ningún modo estar referida a lo sensible sino a la calidad de lo que se descubre como infinito...Lo que se conquista respecto al lado espiritual, se pierde respecto a lo sensible, el proceso del arte se nos presenta como un caminar hacia la negación de lo artístico...es más , si aplicamos estrictamente la definición hegeliana de arte como momento de la configuración de la idea en lo sensible, éste sólo valdría para el arte clásico , excluyendo tanto al momento simbólico como al romántico...sólo en el momento del arte clásico se da esta armonía, y ésta es posible porque el espíritu es presenta aún como finito en una forma exterior que es considerada como limitada. Es precisamente el*

reconocimiento del espíritu como siendo infinito lo que provocaría el último desfases en que consiste el arte romántico, que llevará a Hegel a predecir la muerte para el arte...Esta muerte es la que Croce interpretó como muerte histórica, es decir, como un definitivo acabamiento en aras del período de la filosofía...desde el momento de la disputa de bosanquet con Croce, anticipada en De Sanctis, continuada por Adorno y la escuela de Praga , se ha optado por considerar la "muerte del arte" preconizada por Hegel , no como fin sino como proceso de disolución-resolución, como un continuo y progresivo morir del arte no para desaparecer sino para asumir nuevas formas". (128)

De las opiniones dadas, esta claro que desde la óptica de Hegel después del período clásico no ha habido armonía entre la idea y lo sensible. y por la armonía entendemos aquello a lo que aspira la acción limitada del artista, nunca una consecución definitiva. En consecuencia la armonía definía la realidad estética o como había estudiado sra. Luque no puede ser considerada como un estado que se logra sino como el punto de referencia de un proceso. Es decir, no es ya que el arte para renacer, para liberarse de la muerte, deba ser considerado como un producto inacabado e imperfecto , sino que, precisamente, lo característico de lo artístico es ser proceso. O de otro modo sobre la misma situación Adorno consideró que la dialéctica del arte no es una dialéctica cerrada, sino continuo al futuro, puesto que se enfrenta con las negatividades del mundo, en cuanto que su enigma aún no ha sido ni será definitivamente descubierta.

Formaggio, en su "Morte ricominciamento" anuncia un nuevo modo de artisticidad, caracterizado por la liberación de la subjetividad humana de toda dependencia de la forma y contenido de un arte que ya no busca la funcionalidad significativa que descubra el sentido del hombre y del mundo, a través de las posibilidades que dan los medios de

representación sino que se agota dentro de sus límites formales, puesto que son los propios elementos estructurales, los medios a los que nos hemos referido, el mismo fin del arte. En el análisis Hegeliano esta muerte a la que se refiere Formaggio sería, la "muerte del arte del espíritu", que da paso a un arte que, perdido en un cierto narcisismo, ha olvidado su intención iluminadora sobre la realidad del hombre y de su mundo. Es el arte como juego de las formas, el arte constructor y destructor, el arte experimental. La fascinación de las formas y los materiales sensibles parecen haber ganado la partida. Pero aunque pareciera haberse roto esa armonía Hegeliana que nacía como el aparecer de la idea en lo sensible se presenta en el arte como ilusorio. Así pues todo este discurso estético afecta la ciencia estética y la definición del arte.

Kosuth en su proceso de trabajo inicialmente toma las ideas referentes al mundo material exterior a nosotros, es un proceso de abstracción. Posteriormente abandona esta esfera y pasa a tomar ideas no referentes a un mundo exterior como el tiempo, el significado, la nada, lo universal etc. En estas obras acude a los conceptos. Es decir hace una abstracción de la abstracción. Kosuth para representar el significado del significado sólo nos demuestra su concepto descontextualizado.

Así Kosuth nos recuerda:

- Que en el medio en que vivimos existen cosas sin formas ni colores.
- Nos demuestra que la información obtenida y registrada en la mente (en nuestras comunicaciones) se vuelven en sí abstractas y no concretas.
- Que el lenguaje ordinario es un material inorgánico y un recurso más, que Kosuth utiliza para crear sus obras, el

discurso escrito en sí no es arte. Desde el punto de vista del material, el dejar el lenguaje visual es ir de lo concreto a lo abstracto (el lenguaje, el concepto) como hecho artístico.

Mediante el discurso de ambos -Hegel y Kosuth- hemos observado que el problema de la forma y contenido cómo también afectarán a otras cuestiones del arte, como por ejemplo, a su definición, a su lenguaje, a su existencia y a su continuidad entre otras. Ahora bien, al trasladar la concepción del arte hegeliano a la obra de Kosuth, tales concepciones nos enfrenta con una nueva situación con respecto a una obra como la de "significado", "idea", "nada", etc. El problema radica en el que el caso de una obra como "agua" que el espectador ya tiene experiencia sobre ello -el espectador desde temprana edad ha tenido el conocimiento de un material de uso común y necesario en la vida como es el agua - y, el espectador- lector de la obra puede contemplar la obra y recibir el mensaje dado por el artista, que en su obra realmente es importante: "la idea de agua" y no su aparecer (o su apariencia) en lo sensible; porque Kosuth cree que ya en estos niveles la audiencia tiene el conocimiento necesario. Sin embargo con las obras de la serie "arte como idea como idea" el asunto vuelve a ser más complejo. Un espectador no habrá tal vez al principio no puede apreciar este "juego de doble abstracciones" que el autor está realizando. Es decir, ir de lo concreto (lo finito) a lo infinito (la idea) -según Hegel- y para Kosuth, por ejemplo, cuando el artista no inventa nuevas formas puede inventar significados nuevos, es decir, por el mismo motivo todo arte era abstracto en relación al significado cultural; el ruido que nosotros pronunciamos llamamos palabras, están llenas de significado solamente en relación a un sistema

lingüístico, no en relación al mundo. No se debe confundir que en el caso de Kosuth la idea de abstraer o el proceso en el que se comete la abstracción es muy diferente del método de abstraer por ejemplo, de un artista como Teo Van Doesburg (1883-1931), en "principios del nuevo arte plástico y otros escritos", 1985 dónde él escribe sobre las formas de expresión:

"cuando consideramos atentamente las obras de arte antiguas nos sorprende ver que , incluso en el más primitivos de los dibujos, aparecen dos importantes formas de expresión. Estas formas de expresión se corresponden con las diferencias existentes en las formas de aparición de la realidad. Estas diferencias en la forma de aparición se produce entre una manera de expresión únicamente según la percepción externa del objeto o del fenómeno y una manera de expresión, por el contrario, más profunda , en la que la percepción externa del objeto sólo sirve para sugerir un pensamiento o un sentimiento. En el primer caso, el objeto aparece como fin de la manera de expresión , en el segundo, sólo como medio. Para mayor comodidad podemos designar a la primera forma de expresión con el término: expresión de la materia y a la segunda con el de : expresión de la idea".(129)

En la obra de Van Doesbuerg -citada más arriba- véanse las ilustraciones números: 14,15,30,31,32,33,34,35,36 y 37 en donde se puede comparar y apreciar mejor la opinión de Kosuth acerca de la idea de la abstracción que hemos heredado la cual es formalista desde la abstracción, es decir, desde la "naturaleza", como en la escuela de arte donde abstraes una hoja a su "esencia" hasta que no puedes ver que es una hoja. A pesar de que somos conscientes de que en la obra de Van Doesburg mediante este proceso de abstraer él quiso demostrar la evolución histórica de la composición desde el más puro clasicismo hasta contra-composición que para Van Doesburg hasta su momento hemos experimentado cuatro etapas:

- 1-composición clásica , simétrica.
- 2-composición concéntrica , cubista.
- 3-composición periférica , neoplástica.
- 4-contra-composición elemental (anti-estática).

Como hemos visto en la experiencia artística de Kosuth tales experimentos están fuera de lugar, es decir, Kosuth incluso después de una obra como "agua" deja de acudir o referirse a la realidad en sus formas exteriores (la percepción externa del objeto). Kosuth excluye el color y la forma al utilizar en distintos modos y condiciones "el cristal". Y además el primer uso del lenguaje empezó con estas obras. Kosuth con su obra materializado en el vidrio quiso lograr y planear:

- 1-la relación entre la obra y el título,
- 2-resolver o excluir el problema de la composición,
- 3-evitar el uso del color,
- 4-proyectar una nueva solución para el problema de abstraer la realidad,
- 5-evitar que la obra no sea ni escultura (sobre el suelo) ni una pintura (sobre la pared).

De ahí Kosuth empieza a trabajar con agua por las mismas razones.

Con la serie próto-investigaciones Kosuth intenta demostrar que los componentes formales de la obra no son tan importantes como la idea de la obra de arte. A partir de ahí le interesa cada vez más la relación entre el sistema del lenguaje por sí mismo con el arte, es decir, tomando el lenguaje como un sistema cultural paralelo al arte lo cual lo hace beneficioso en la teoría y en la práctica. Lo importante para Kosuth era trabajar en sistemas que generaran significados. Da la información mediante la obra y una vez

logrado este objetivo la permanencia de la obra ya no tiene importancia, por ejemplo, a partir de la "segunda investigación", el concepto de la efimeridad de la obra empieza a tener un lugar importante y de manera destacable se pueden recordar sus obras en la Bienal de Whitney donde tenía una pared completa, y en la cual las partes de la obra son escritos a máquina en forma de etiquetas donde sólo una persona puede cada vez leerlas. Es decir, lo que el espectador hace es leerlo. Kosuth piensa que la cultura es un tipo de espacio intersubjetivo. De este modo el arte se relaciona de un modo que es más que simple placer visual.

En este período Kosuth indagó sobre la relación entre la función del arte y el significado del arte, por esta razón tenía interés en la obra de autores como Flavin o André. Además afirmaba, que cualquiera podía tener un Flavin con solo ir a la ferretería, pero que se necesitará la propuesta inicial de Flavin para que esto sea arte.

De modo general Kosuth no se olvida de dos cosas para que su obra sea arte:

- 1- La obra se contextualiza en un sistema de arte.
- 2- Trabajar mediante ciertas ideas de la tradición. La educación en el arte es posible gracias a que ha sido posible trabajar mediante ciertas ideas de la tradición que otros encuentran necesario atraer. Por ejemplo una de estas ideas básicas es la de Duchamp: "si alguien lo llamó arte es arte". Otra idea se podría encontrar en la definiciones dadas sobre el arte ¿Que es el arte? o ¿Cuál es tu idea de arte?. Hay que subrayar lo que él muestra como una obra específica y sus actividades en la

producción de cualquier significado en relación al arte. En resumen, que no hay nada más atractivo que crear una nueva idea de lo que es el arte.

S. Marchan Fiz en su texto "Documenta 5 de Kassel" de 1972, al hacer énfasis sobre una alternativa al realismo en Kassel fundamenta sus argumentos sobre arte conceptual mencionando obras que reducen paso a paso el objeto, hasta convertirse en un arte post-objeto. O el objeto deja pasar más que el valor de medio, de vehículo, pero sin aspirar a una consideración formal. Del segundo grupo que sigue la tendencia de J. Kosuth de argumentación lingüístico-filosófica considera:

"En estas obras no se apela a la sensibilidad visual del receptor, sino a su fuerza imaginativa. No recurren a medios visuales, sino al lenguaje en sus diversas formas de uso, en su flexibilidad. Kassel presenta elocuentes ejemplos: El propio Kosuth (1945) utiliza el lenguaje como medio para la comprensión sobre el arte y como objeto, de su arte. El contenido es irrelevante y recurre a ejemplos banales. Las frases no significan nada, sino que establecen un sistema abstracto-lineal formal de signos.

El grupo Art and Language, nos agasajan con infinidad de textos en diversos idiomas, exigiendo del espectador la cualidad de un experimentado políglota. Usan el lenguaje de un modo analítico y alteran su función, no es tratado como elemento de una propuesta artística, sino que se convierte en instrumento para el análisis de ideas sobre arte." (130)

Una vez concluido nuestro análisis y crítica sobre la aplicación de la metodología de Hegel a la obra de Kosuth, en contraposición, se puede hablar de la "Teoría estética" de Teodor W. Adorno en donde también nos encontramos con temas importantes como Forma, Forma y Contenido, Concepto de Articulación, el concepto Material, el concepto de Tema o Asunto. Incluyendo también Intención y Contenido, Intención y Sentido, etc.

Sergio Givone estima que, a diferencia Hegel, para Adorno lo que cuenta es la forma, no el contenido, porque es en la forma donde los contenidos ideológicos están, al mismo tiempo, expresados y negados, dada la fundamental falta de homogeneidad del arte y de la totalidad de la historia (o <<sistema>>) que en él se refleja, pero que también en él se resquebraja y descompone.

Para el estudio de la obra de Kosuth desde la óptica de la teoría de Adorno, optamos por los siguientes pasos:

- 1- Elegir algunos ejemplos entre las obras del período "arte como idea como idea" para su estudio.
- 2- acudir al texto de Adorno fundamentalmente, en dónde él hace reflexiones sobre forma y contenido de la obra de arte e intentar aplicar su metodología a la obra de Kosuth.
- 3- En este proceso contraponiendo ambos puntos de vista acerca de la problemática de la forma y contenido en la obra de arte para a su vez revelar el lugar y significado de forma y contenido en la obra de arte de Kosuth.
- 4- conclusiones obtenidas.

En la ecuación <<el contenido=lo sensible formado>>, lo sensible formado debería tener las mismas propiedades que la idea misma o el contenido. Tal vez en este punto es donde Adorno ha criticado a Hegel. Como dijimos antes hay una diferencia entre las opiniones de Adorno y Hegel que lo demarcamos bajo el criterio que lo que tiene importancia para Adorno es la forma, no los contenidos, porque es en la forma donde los contenidos ideológicos están. No obstante recordando que este estudio no se compromete con las

disputas filosóficas -en este caso entre Adorno y Hegel- sobre el concepto de la forma y su importancia en la creación artística, sino únicamente el saber que distintas metodologías en la interpretación y crítica de las obras de arte nos traen distintos resultados, como hemos venido indagando y demostrando mediante las teorías de Hegel y Panofsky. De ahí examinamos la obra de Kosuth mediante la teoría estética de Adorno donde se acude a sus reflexiones sobre problema de la forma y contenido aplicando sus criterios a la obra de Kosuth de este modo tenderemos una opción más para el análisis crítico del pensamiento artístico de Kosuth.

Adorno en distintos momentos de su "Teoría estética" habla de forma y contenido. Para nosotros una vía de entender mejor los criterios de Adorno, sobre las relaciones entre la forma y el contenido, es acudir primero a Marc Jimenez (1973), en donde explica acerca de la estética de la forma y la estética del contenido y el papel que ambas juegan en "Teoría estética" de Adorno.

Jimenez considera que Adorno atribuye al concepto de forma (die Form) una extensión que la separa de su sentido idealista tradicional y tiende a aproximarla al concepto de técnica (en el sentido de Benjamín) en relación con el procedimiento (verfahrungsweise). Lo que se puede rescatar que sea realmente de interés a parte de las citas de autores como Marcuse o Luckács son las siguientes:

- 1- *"El concepto de forma representa, en efecto, << la áspera antítesis de la vida empírica, en la cual el derecho del arte a la existencia se ha vuelto incierto >>."*
- 2- *La desconfianza de Adorno frente al concepto de forma por su ambigüedad histórica, la concepción idealista y la concepción hegeliana de la forma, Adorno remite el*

concepto de la forma a un orden matemático o a un tipo de organización dada previamente, y ello bajo el efecto de la subjetividad, esa concepción reconstituye el esquema totalitario de la forma concebida como totalidad opresora y autoritaria bajo el control del *principium individuationis*. por consiguiente, es necesario devolver a la forma, opuesta por Adorno a los impulsos mímicos (*mimetische impulse*) una determinación objetiva: << desde el punto de vista estético... la forma ocupa su lugar precisamente allí donde la obra se separa del producto >>. Aquí se aclara la distinción entre *Gebilde* (que traducimos como obra y no como creación), es decir lo *Geformte*, lo-que-ha-sido-formado (los impulsos mímicos), igualmente resultado del trabajo social intelectual o << artefacto >> y el producto (*produkt*), cuyo sentido exacto Adorno no explica, pero que es lo no formado (*das Nicht - Geformte*). El objeto estético (*Gebilde*) se distingue entonces del objeto no estético (*Produkt*) en que su forma (Adorno emplea a menudo en término *Durchbildung*, cuyo sentido se traduce imperfectamente con las palabras << elaboración >> o << constitución interna total >>; que ha sufrido, de parte a parte, un trabajo de << formación >>) muestra que es ciertamente << producto >> de la visión social del trabajo y que como tal, en cuanto objetivación de la actividad humana, testimonia antagonismos de la realidad empírica: << la forma es la marca del trabajo social >> (*Siegel gesellschaftlicher Arbeit*). Por lo tanto, para Adorno la forma es el lenguaje polémico de la obra, << la organización objetiva de todo lo que aparece en la obra de arte, como algo expresado concertadamente >>. Gracias a la forma, << síntesis no violenta de lo disperso >> (*gewaltlose Synthesis des Zertretenen*), la obra conserva las contradicciones que la originaron. En este sentido, la forma constituye un despliegue de la verdad (*Entfaltung der Wahrheit*). Síntesis no violenta, pero también de la totalidad, la forma, testigo de los antagonismos sociales, no es sino un contenido sedimentado: << la campaña emprendida contra el formalismo ignora que la forma es, en sí misma, un contenido sedimentado >>". (131)

En el texto de Adorno están estudiadas las relaciones entre contenido, material, tema, intención y sentido. La extensión

del concepto de forma [la forma como la estructuración (gestaltung) de los elementos, es decir la forma es un contenido sedimentado en la medida en que la articulación técnica permite mantener en este contenido <<lo que de otro modo se olvidaría y que ya no podría hablar directamente>>. O la forma <<imán que organiza los elementos de modo tal que los aleja de la relación de su existencia extra estética>>, es una reacción contra la <<fórmula>> tradicional, constituida por elementos dados, ornamentales, símbolos de la heteronomía de la obra de arte.] tiene como consecuencia aclarar la relación entre el contenido (Inhalt), el material (Material) y el tema (Stoff). La confusión entre los tres, cuya responsabilidad Adorno atribuye sobre todo a Hegel (Hegel ha confundido de un modo nefasto el contenido y el material), es el origen de la pedante división entre la forma (Form) y el contenido (Inhalt). Para Adorno el ejemplo de Música es destacable en donde la diferencia entre forma y contenido carece de sentido, pero a su vez subsiste la distinción entre el contenido y el material. El contenido es en música <<lo que ocurre>> en el tiempo musical: los temas y los motivos, es decir, las situaciones cambiantes. El material es, en cambio, lo que el compositor puede utilizar, por ejemplo, <<los colores, los sonidos, las palabras>> y lo que entra en el modo de proceder del artista; así, a la identificación forma-contenido se agrega la asimilación forma-material: <<en esta medida, las formas también pueden llegar a convertirse en materiales>>, pues estos, absolutamente históricos, deben su extensión a la emancipación histórica del concepto de forma sensible en la quiebra de los géneros clásicos tradicionales. La oposición tradicional forma-contenido perdura solamente entre forma y tema, concebido el último en el sentido hegeliano de <<asunto>>, que Adorno abandona, por así decirlo, al realismo socialista y a la polémica entre

Brecht y Luckács. La crítica al realismo por parte de Adorno puede comprenderse desde la distinción entre forma, contenido, material, tema cuya confusión ha degenerado, a juicio de Adorno, los conceptos de intención y sentido.

Ya como nuestro programa del estudio de la obra de Kosuth en el marco de la estética de Adorno propusimos elegir una de las obras de la serie "arte como idea como idea" para su análisis crítico. Por ejemplo, seleccionamos una obra titulada: La "Seventh Investigation (Art as Idea as Idea), Contexto C: Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, Galleria Civica d'Art Moderna, Turin, June-July 1970 (ver fig 13) y que su versión inglesa está titulada: "The Seventh Investigation (Art as Idea as Idea), Context D: Political, The Daily World, September 5, 1970". Las fechas de las dos versiones nos verifican que cuál de las dos primera estaba creada.

La traducción de estas dos versiones al castellano sería:

- 1) Asumir voluntariamente un juego mental.
- 2) Cambiar voluntariamente de un aspecto de la situación al otro.
- 3) Contener en la mente simultáneamente varios aspectos.
- 4) Comprender lo esencial de una totalidad dada; romper una totalidad dada a sus partes y aislarlos voluntariamente.
- 5) Generalizar; abstraer propiedades comunes; planear de modo ideativo. Asumir una actitud hacia lo 'menos posible', y simbólicamente pensarlo o realizarlo.
- 6) Detectar nuestro ego desde el mundo exterior.

Dos obras con el mismo texto en dos idiomas y expuestas en distintos contextos. En la versión Italiana la obra está instalada en el espacio exterior (espacio público frente

espacio privado; y además aquí no tenemos la intención de hablar sobre la noción de espacio que dió origen a tres problemas diferentes: 1) el problema acerca de la naturaleza del espacio. 2) el que rige en torno a la realidad del espacio. 3) el concerniente a la estructura métrica del espacio, según Diccionario de filosofía de N. Abbagnano) y tiene carácter de un cartel publicitario sobre tela colgado en la extensión de una calle el cual los transeuntes podrían leer. La tela usada es de color negro con letras blancas impresas. Al interpretar la obra, entre otras cosas lo que nos llamaría la atención sería su título o sub títulos. Kosuth tomó prestado algunos de los términos de la filosofía de Wittgenstein para crear sus textos o para los títulos de sus obras. Kosuth había utilizado los términos como: "proposición", "significado", "investigación", "tautología", "texto", "contexto", "información", "palabra", "frase", "paragrafo", "signos gramaticales", "el juego de lo idecible", "lenguaje" entre otros.

La palabra "la investigación", para él quería decir, como un proceso de trabajo o el término se refiere a varios grupos de las definiciones del diccionario que de este modo entra a su obra, algo llamado, la referencia cultural. Y más allá de las intenciones del artista para utilizar el término "investigación", este vocablo está definido por Dewey como "la transformación controlada o dirigida de una situación indeterminada", citado por N. Abbagnano, "en otra que es tan determinada en sus distinciones y relaciones constitutivas que convierte los elementos de la situación original en un todo unificado". El encabezamiento "arte como idea, como idea" de modo intrínseco se refiere a la fundamentación del arte diciendo que el arte consiste en la acción de Kosuth de colocar esta actividad (la investigación) en un contexto de

arte (por ejemplo, "Arte como Idea como Idea"). De ahí, "arte como idea" significaba para Kosuth, las ideas y los conceptos como la obra en sí misma, y al agregar la segunda parte "arte como idea, como idea", intentó proponer que el proceso creador real, y el cambio radical, fue el cambio de la idea de arte en sí misma.

Es decir, la idea de Kosuth al originar eso era el contexto creador real -quiere decir que también puede existir el contexto creador irreal-, y el valor y el significado de las obras singulares fueron contingentes en aquel más amplio significado, se refiera al amplio significado del arte que fue reducido al concepto decorativo de arte para los formalistas. Ahora bien, para entender un tanto mejor al marcado período: "Arte como Idea como Idea", recordamos la siguiente declaración de Kosuth quien afirmaba que cada unidad de una proposición de (arte) está funcionando con un marco importante: la proposición -ya hemos dicho que para Kosuth todas las proposiciones de arte son de la naturaleza lingüística y sobre todo donde en este trabajo de investigación hemos hablado de Wittgenstien de alguna manera hemos descrito el significado del término-.

Cada proposición es una unidad, que está funcionando dentro de un gran marco: su arte. Su arte es una unidad que está funcionando dentro de un gran marco: el contexto de arte y, el concepto de arte es un concepto, que tiene un particular significado y un particular tiempo, pero que existe sólomente como una idea usada por artistas vivos, los cuales últimamente existen sólomente como información. De ahí, llegamos al término contexto que significa el conjunto de los elementos que condicionan, de un modo cualquiera, el significado de un enunciado. También el uso de la palabra contexto tiene que ver con las descripciones anteriores. Añadiendo el nombre de las tendencias como Instalación, Arte

conceptual, Arte pobre y Arte de tierra es para contextualizar la obra misma en el concepto de arte que cada una de estas tendencias proponen. Por ejemplo en el caso conceptual connota su renuncia a la realización material, y en su lugar despliega ideas y proyectos tratando estimular la capacidad imaginativa del observador con incitaciones específicas a la acción o a la reflexión.

El arte pobre, el arte de la indigencia consciente, con el adquiere el arte objetual una nueva perspectiva. es decir, el objeto no representa una meta por sí mismo en la configuración artística, como en arte objetual de los dadaístas, sino que sirve para dar a conocer complejas percepciones dentro del mundo de las cosas. El objeto, pobremente realizado, se convierte en provocadora llamada a la reflexión y a la adopción de una postura crítica.

El "arte de tierra" también está caracterizado hacia un arte de ideas. En el arte de tierra su material de configuración artística son los espacios naturales y también los paisajes alterados industrialmente. este modelo de arte también comparte con el concepto de la obra efímera.

El término "Instalación" tendrá distintas referencias como su origen. Realmente nos trae a nuestra memoria el nombre de Kurt Schwitters, un temprano partidario de dada, trabajo sobre su obra llamado Merzbau. Originalmente llamado "La catedral de la miseria erótica", consistió en el acrecentamiento de cualquier tipo de material de deshecho y almacenado en muchas grutas dedicados a sus amigos, tanto como una "caverna del nibelung" y un "sex -crime Den". En una escala miniatura, Joseph Cornell había hecho sus cajas milagrosas en Nueva York durante un período de cinco décadas,

empezando en el 1930. Aunque él tampoco recibió una educación como un artista, Cornell fue seguidor de los dadaístas europeos y familiarizado con las ideas surrealistas y llegó a ser asociado con los artistas mismos cuando los surrealistas estaban en Nueva York durante la segunda Guerra Mundial. Brevemente citando a estos artistas para entender el origen de un término como "Instalación" de donde proviene y de la obra de quienes.

Kosuth en la obra invita al espectador-lector seguir sus instrucciones que consisten en seis pasos para crear un juego mental. Apartir de este momento, es de interés analizar la obra de Kosuth desde la metodología de la Teoría estética de Adorno. Como dijimos, la diferencia entre Adorno y Hegel en la materia de la forma y contenido de la obra de arte radica en los distintos modos de ver el problema formal de la obra de arte. Es decir para Adorno lo que cuenta es la forma donde los contenidos ideológicos están. De ahí estudiamos en detalle para ver cuales son los argumentos de Adorno para su defensa de la forma y ver hasta donde sus criterios son aplicables a la obra de Kosuth. Lo que de especial nos encontramos en la estética de Adorno es su enfoque dado al problema de la forma y el contenido de la obra de arte y por su defensa de la idea de la forma distinta de lo planteada por Hegel. Ahora bien, Adorno insiste en el contenido de todos los momentos de la lógica artística o, más aún, que el ajuste de las obras de arte es lo que se puede llamar la forma. Adorno mediante el uso de la palabra "el ajuste", de modo indirecto, nos indica que las obras de arte al exteriorizarse tiene que cumplir un proceso o se adaptan a un procedimiento. Y todo este largo recorrido para Adorno constituye la forma de la obra de arte, o como Marc Jimenez considera que Adorno atribuye al concepto de forma (die form)

una extensión que le separa de su sentido idealista tradicional y tiende a aproximarla al concepto de técnica en la relación con el procedimiento (verfahrungsweise). Según Adorno, para alcanzar a la forma (cualquier forma estética) la dificultad consiste en su entrelazamiento con el contenido. Para Adorno otro problema que pasa por la forma es la definición del arte, y en su texto había considerado:

"Aunque el arte no podría ser definido por ningún otro de sus momentos, tampoco se lo puede identificar sencillamente con la forma. Cada momento artístico puede negarse a sí mismo en ella; incluso la unidad estética, la idea de la forma, que en definitiva posibilitó la obra como totalidad y autonomía. En las obras modernas muy desarrolladas la forma tiende a disociar su unidad bien en favor de la expresión, bien como crítica de la esencia afirmativa. La presencia de las formas abiertas ya se había dado mucho antes de la omnipresente crisis contemporánea". (132)

La definición del arte, la creación y el contenido de la obra de arte se entrecruzan con la forma en la acepción de Adorno. Adorno se opone al sentido de la forma en la tradición idealista; sin embargo en el caso de Kosuth tal oposición se lo da de un modo diferente. Kosuth en los años sesenta, al evaluar los períodos de arte americano que procede especialmente de los años cuarenta y cincuenta en sus aspectos artísticos, lanza sus críticas contra la estética formalista de los autores que más influyeron sobre la cultura visual de la sociedad norteamericano destacando a Greenberg y Fried entre otros.

De lo expresado, se demuestra que las críticas formuladas por Adorno o sus afirmaciones hacía análisis formal de la obra de arte tienen otros orígenes que en el caso de Kosuth lo da de otro modo distinto. Adorno está vinculado a la tradición de las artes europeas, especialmente su conocimiento de arte

músical. Sin embargo Kosuth lanza sus críticas a una tradición muy corta que se había formado en Nueva York (de modo especial el Expresionismo abstracto). Tal vez uno de los aspectos de sus debates relacionados al problema de la forma y contenido que se podría criticar a Kosuth es que él en sus textos al considerar a los problemas del arte formalista no se compromete a dar su definición particular del concepto de la forma, no obstante esto no sucede con el problema de la definición del arte. A pesar de que muy pocas veces que Kosuth ha hablado de la forma, lo describe desde el punto de vista de la antropología. Y así que en el apartado de "Análisis y Valoración de los Textos de Kosuth" hemos hablado de un texto tan importante como: "Arte después de la Filosofía" en donde él expone sus argumentos a favor de un arte analítico, sin embargo nos parece que hay un vacío en definición del concepto de forma. La razón que se podría ofrecer sobre el vacío de tal definición es que al estudiar el concepto de la forma nos hemos dado cuenta que el pensamiento sobre la forma (del mismo modo que la propia definición del arte o lo que es la definición de la obra de arte) no ha sido estable, es decir con el desarrollo del hombre en sus aspectos científico, filosófico, etc tal concepto ha vuelto a ser inestable. En cada momento histórico de un modo u otro definimos lo que es la forma.

En la obra seleccionada, "La séptima investigación (arte como idea como idea) contexto c: arte conceptual, arte povera, arte de tierra" de 1970, se podría formular las siguientes interrogantes: ¿Cómo es el aspecto formal de la obra? y ¿En qué consiste su contenido?

En las respuestas a las preguntas formuladas arriba, acudimos de nuevo a Adorno como antes vimos que el objeto estético (la obra de arte) es lo que ha sido formado mediante el resultado

del trabajo social intelectual más el producto (lo no formado o el objeto no estético). Ahora bién, Adorno escribe:

"Las posibilidades del arte son las mismas que las de la forma y no más... Sólo quien desconoce la forma como algo esencial, como la mediación hacia el contenido del arte puede caer en la trampa de afirmar que, en arte, se ha sobre valorado la forma. Esta es la concordancia de las obras, sean los que sean sus antagonismos y rupturas, mediante los cuales toda obra conseguida se separa de lo meramente existente. El concepto no se refleja, de forma que se repite en cualquier gritería sobre el formalismo, contrapone la forma a lo versificado, compuesto, pintado como si fuera una estructura separable de ello. Así aparece ante el pensamiento como algo sobrepuesto, subjetivamente convencional, siendo así que sustancialmente la forma constituye algo unitario cuando no violenta lo conformado sino que se eleva a partir de ello. Y lo conformado, el contenido, no son objetos externos a la forma, sino los impulsos miméticos a los que el contenido arrastra hacia ese mundo de imágenes que es la forma... Estéticamente la forma de las obras de arte es una determinación subjetiva y lo es esencialmente. Su lugar está precisamente allí donde la obra se ha separado del producto. Tampoco hay que buscarla en la ordenación de unos elementos previos, concepto quizá creado por la contemplación de la composición de un cuadro, antes de que el Impresionismo acabara con él". (133)

Con lo que hemos venido explicando de la teoría estética de Adorno y aplicando sus criterios a una obra como "La septima investigación" se deduce del aspecto formal de la obra que , la organización objetiva de todo lo que aparece en ella, como algo expresado de un modo concreto. Es decir una vez que la idea de la obra es concebida por parte de su autor y después mediante un material inorgánico que es el lenguaje escrito ha sido formado y expresado, y además la idea de la obra como proyecto realizable en un contexto artístico y cultural hasta su instalación en el contexto social o medio ambiente urbano

(la ciudad) todo ese conjunto forman lo que se podría entender lo formal de la obra de Kosuth.

Es verdad que en la obra de Kosuth no es imaginable el concepto de la composición, en su sentido tradicional del término, sin embargo existe una organización subjetiva o objetiva en la obra concebida; a esta organización según Adorno ponemos el nombre de la forma.

Nos interesa también saber ¿cuál es el criterio de Kosuth sobre la unidad de la forma y contenido de la obra de arte? Kosuth en el tercer número de la revista "The fox" en 1976, en su ensayo llamado "Work" propuso:

"Al hacer explícito nuestra etnología en el arte empieza un entendimiento de que la forma es el contenido, aunque no ciertamente en el sentido usual. La consciencia y los aspectos temporales de preferencia artística pueden ser consideradas como 'la forma', la inconsciencia y la razón fundamental de la cultura de la obra su 'contenido'.

Pero cuando la formalización del 'contenido' ocurre desde la adaptación de la inconsciencia y el 'análisis' lo constituye una dimensión expuesta de nuestra 'etnología; aunque sólo por el momento: el dar vuelta en espiral a la naturaleza de la dinámica social es tal que el 'entendimiento' re-establece aquel 'contenido' como 'forma' -y sin parar el proceso continúa. Un mercado-dependiente y la cultura orientada invierte dinero en la conceptualizaciones estéticas (en cualquier momento dado de el 'formalismo' del arte) desde la generalización llamamos la cultura a sólo accesible al mercado como un momento congelado más que como un proceso dinámico incontrarable y abierta a cualquiera. No hacemos más arte, hacemos directamente cultura. El resultado de la comodificación de la cultura en la sociedad capitalista es que la consciencia falsa de la 'realidad del mundo' ha convertido esta 'corteza simbólica' históricamente incrustada en las relaciones sociales hacia un mecanismo artificial y muerto susceptible al control. El arte entonces es separado de su base histórica profundamente humano". (134)

A pesar del radicalismo de Kosuth frente al formalismo y sus instituciones, es llamativo que de vez en cuando él hizo reflexiones sobre el problema formal de la obra de arte, analizandola desde sus inquietudes hacia la antropología. Es decir, en lugar de hablar en términos greenbergiano acerca de la forma y contenido, el retoma los mismos problemas e intenta dar una respuesta a ellos desde su alternativa artística que de alguna manera caracteriza el momento histórico que se lo ha tocado a vivir, a saber desde la optica de la definición del arte conceptual lingüístico y su dimensión etnológica.

En una obra como "La séptima investigación", la idea de la forma y contenido de la obra, como hemos estudiado mediante las reflexiones de Adorno, consiste en todo lo proyectado en la obra como procedimiento y en ella es donde se consolida los contenidos ideológicos de la obra. Ambos, Adorno y Kosuth comparten en la idea de que la forma es el contenido sin embargo las diferencias entre sus opiniones radica en el que Kosuth en su observación se relaciona los problemas del arte a la antropología y Adorno opta por el pensamiento filosofico a la línea neo marxista y pensamiento utópico-crítico (Ernst Bloch, György Lukács y Walter Benjamin) para reflexionar sobre arte.

En la obra de Kosuth lo que nos causa dificultad al examinarlo desde punto de vista de la forma y contenido es su carácter no visual -por lo visual entendemos todo lo que ha venido a significar en el ámbito de las artes plasticas (pintura, escultura, etc.)-, es decir, Kosuth rompe con la tradición formalista de crear cualquier tipo de imagenes a Favor de un arte basado en ideas y conceptos.

Kosuth a partir de 1965 ha creado obras que han tratado, de alguna manera, con el texto y, por extensión, al lenguaje. Al crear sus obras tales como "Agua", "Nada", "Significado", "Idea", "Vacío", "Rojo", "Violeta", "Amarillo", "Azul", "Color", "Pintura", entre otras, sacando copias de las paginas descontextualizadas del diccionario para de nuevo recontextualizarlas en los muros de las galerias y los museos. Esta isolación de las definiciones mediante las propuestas de Kosuth recobraban un sentido y un significado nuevo. En las obras citadas, Kosuth ha mencionando distintos tipos de objetos, vamos a aclarar la idea de él mediante la opinion de Atkinson para quien la noción de substancia implica dos tipos de entidades, a saber, los objetos y las propiedades. Así, tenemos dos tipos de predicaciones: "Esto es una silla" (refiriendose a un tipo de objeto -una predicación de clase) y "Esto es rojo" (refiriendose a una propiedad o cualidad).

Kosuth en su serie "proto-investigaciones", había planteado la relación entr la palabra y lo visual y su uso estético e historico en la obra de arte. Sin lugar a dudas la actividad política, cultural y artística y el efecto de tales comportamientos en la obra de Kosuth son relevante por un lado y la construcción del contexto socio politico y cultural de la tendencia de arte conceptual (o llamado arte post-objeto, arte como idea, arte analitico, arte imposible y arte como concepto) y su vertiente Britanico "Art and Language" por otro son importante a la hora de estudiar la obra de Kosuth.

Sintetizando a los caracteres, los principios, las propuestas y las intenciones del autor en el marco del período elegido para este estudio en ellos destacamos:

- 1- **"Arte como Idea como Idea"**
- 2- El arte es la idea; la idea es el arte.
- 3- La reducción de la organización de la obra de arte.
- 4- **"Agrandamiento"** ("The blow-up")
- 5- La intención de evitar la valoración del objeto y el objeto de arte deja tener importancia o deja de existir.
- 6- La investigación sobre **"arte como tautología"**.
- 7- Cuestionar a **"la crítica de arte"**. La meta principal es librar al artista de las interpretaciones del crítico.
- 8- Excluir la expresión de la propia personalidad del artista.
- 9- La supresión de estilo que caracteriza la época.
- 10- La actividad artística no se limita a la producción de las obras de arte sino que se extiende al análisis de la función, de la significación y de la utilización de las realizaciones artísticas, así como a la consideración que estas reciben en el interior del sistema designado con el término general de arte.
- 11- Estudiar la relación entre el lenguaje y el mundo físico. La obra trata fundamentalmente con el lenguaje y sólo por extensión con el mundo físico. Al tratar este problema y demostrarlo en la obra hubo la intención de revelar el tremendo vacío entre el lenguaje y el mundo

físico o entre una palabra y su denominación.

- 12- Mediante el rechazo de lo orgánico a favor de lo visual, el clásico reemplazó lo no estético por lo estético; al rechazar lo visual por lo "conceptual", la estética (o lo estético) da paso a no estética (o no lo estético).
- 13- Un arte conceptual es lo que puede ser expresado por significados de los conceptos -así la apelación de un medium como el lenguaje (recordando a la definición dada por H. Flynt).
- 14- Hablar y escuchar, uno se necesita a compañía; leer y escribir son actos privados. Aquel es el lenguaje de trato, de correr entre, el último el lenguaje de discurso, de correr aparte. El espectador-lector de la obra de Kosuth ve, lee y escribe, una participación multidireccional.
- 15- En opinión de Kosuth, es imposible ver su obra, lo que está a la vista es la presentación de la información. El arte sólo existe como una idea invisible, eterna. Las cosas físicas se deterioran, el arte es la fuerza de la idea, no material. El arte debe ser sobre arte y acarrea la purificación de cosas ajenas como materia física. Al fin lo que cuenta no es la forma sino el contenido. El significado de las palabras son sólo para impartir la información como una idea, envolviendo al espectador a un semejante grado de literalidad es para que él olvida que el medium, en este caso el lienzo, no tiene mensaje como una forma.
- 16- Los objetos estéticos son localizables en el espacio real

y los objetos conceptuales también lo son pero en el espacio psicológico.

- 17- El arte cambia la conciencia humana, el objeto de la obra de arte de Kosuth intenta conseguirla.
- 18- Las obras conceptuales se manifiestan mediante la información.
- 19- Arte imposible se incorpora diversas actividades en las cuales el lenguaje está utilizado para cuestionar el estatuto de objeto de la obra y la relación del espectador al contenido de la obra. El lenguaje es capaz de descentrar marcos, promoviendo concepciones retinales de lo visual -la estética greenbergiano en particular. Lo importante para las diatribas del arte conceptual es invertir el estatuto del objeto de arte como objeto.
- 20- Para la estética formalista, la identificación de contenido con la materialidad del objeto era una posición inviolable. Sin embargo para artistas conceptuales precisamente lo es al contrario. Antes mencionamos que el contenido de la obra siempre está en otra parte -en la mente del artista, del espectador, o del mundo, pero nunca en alguna presentación particular.
- 21- La base material de la obra simplemente opera como un vehículo para reproducir o documentar la "idea".
- 22- La noción de la auto-referencialidad en el arte ha sido un asunto principal en la obra de Kosuth desde principio.

Resumimos las reflexiones anteriores, la forma (o la idea de la forma) de "La séptima investigación" -la obra como lo que

ha sido formado, igualmente resultado del trabajo social intelectual- consiste en su propio lenguaje, es decir la organización objetiva de todo lo que aparece en ella y no de la ordenación de sus elementos previos.

Elegimos entre las obras de esta serie, "La octava investigación" de Kosuth de 1971, Para estudiarla desde el punto de vista de forma y contenido en distintas teorías del arte tales como: la teoría formalista, la teoría de la psicología, la semiótica y algunos de los enfoques recientes de las teorías del arte, por ejemplo a la línea de Nelson Goodman o Arthur Danto.

El título de la obra es: "La octava investigación (arte como idea como idea), proposición 3" (ver la figura nº 16). La cual Fue expuesta en la galería Leo castelli, Nueva york, en el octubre de 1971.

La instalación de Kosuth ocupa el espacio del fondo de la galería. Ella esta compuesta de una mesa larga rectangular con cuatro sillas por sólo tres de cuatro lados. En frente de cada silla y sobre la mesa había una carpeta con la portada de color negro; la primera fila de las carpetas estaban marcados con la letra "A" y numeradas de 1 a 4, la segunda fila marcadas con la letra "B", de uno a cuatro y la tercera fila con la letra "C", marcadas igualmente. Cada carpeta tenía ocho páginas de textos numerados, es decir, "1.1 - 1.8" en la primera carpeta de cada fila, "2.1 - 2.8" en la segunda fila de carpetas, y así sucesivamente. En el lado opuesto a cada fila de sillas (y carpetas) estaban expuestos ocho relojes idénticos registrando diversas horas, que mostraban horarios diferentes. Los relojes de cada fila estaban numerados respectivamente, 1.1, 2.2, 3.3, 4.4, 1.5, 2.6, 3.7,

4.8. El espectador al contemplar la obra percibe una cosa, pero luego leyendola es otra cosa.

El espectador al sentarse y leer los textos sentirá tal vez que esta participando en un examen de comprensión de lectura. Los relojes no sincronizados señalan el tiempo que esta pasando. Al principio las distintas horas marcadas por los relojes nos impresionan; la participación del espectador para determinar la obra y su significado es muy importante, es decir la obra necesita de un espectador competetivo y activo. Acerca de esta obra **Kenneth Baker** hace las siguientes observaciones:

"Había una nota explicativa expuesta sobre el muro de la galería que indicaba al espectador donde debe iniciar la lectura de la obra. Sin embargo, a menos que lo haya entendido mal, en la organización de la pieza y la ordenación material de la obra, había un error en la explicación expuesta. De acuerdo con la nota, cada uno de los cuadernos contenían siete "elementos estándares" y uno "variable". Esto significaba simplemente que los textos en ciertas páginas de los cuadernos en cada sección (A, B y C) estaban repetidos en las páginas correspondientes en las otras secciones; esto es, página 1.2 en la sección A, por ejemplo, era idéntico a las páginas designadas 1.2 en las secciones B y C. Estos eran los elementos "estándares". Pero los contenidos de página 1.1, por ejemplo, variaron de la primera sección a la siguiente. Al examinar la pieza, sin embargo, uno descubre que cada carpeta contenía no uno sino dos variables lo cual ocurrió en el mismo lugar en cada sección. Lo que yo no puedo realmente figurar es cómo este error ha podido suceder, desde los números que señalaban los relojes eran los números de los elementos variables. La operación de la pieza consistía en una mezcla automática de elementos variables - los contextos diversamente tenían sentido - con los elementos estándares, la correspondencia del reloj y, la posición de la mano y los números designados a las diferentes proposiciones. (El número que

marcaba cada reloj era también el tiempo (la hora), el reloj inicialmente estaba ajustado; esto es, el reloj numerado 2.6 inicialmente estaba ajustado 2:30, el único numerado 3.7 en 3:35, y así sucesivamente.) Desde cada reloj se señalaba el número de un elemento variable, el movimiento de sus agujas representaba cambiar las asociaciones de los variables y los elementos estándares mediante sus designaciones numéricas. Temas como: materia emocionante, lingüística, la filosofía de la ciencia, lógica entre otros, que son de interés para Kosuth y de ellos habla.

Hasta que llegué a la sección C donde los textos variables se referían al tema de la tautología por lo que reconocí la razón por la cual Kosuth tuvo cuidado de incluir una 'bibliografía'. Todos los textos en las carpetas eran citas de los diversos textos que Kosuth menciona; yo no realicé esto antes de leer los textos sobre tautología lo cual reconocí del "Tractatus" de Wittgenstein. No sólo esto es arte conceptual, sino que automatizó el arte conceptual.

Supongo Kosuth considera que construye un modelo por el cual, ocurre idealmente cuando alguien con una memoria eidética y mucho tiempo, lee los libros de su lista de lectura de verano, compara y contrasta varias ideas. Y la otra duda acerca de la noción de arte conceptual es que no es un vehículo verosímil para el artista que pretende engrandecerse a sí mismo".(135)

Kosuth, en un artículo titulado: "Qua-qua-qua" de 1987, expresa su opinión acerca de "La octava investigación", empieza su texto citando a Virginia Woolf y Paul de Man. Para Kosuth "La octava investigación", era una instalación usando relojes, mesas y cuadernos la cual empleó grupos interdependientes de información de una manera contingente y contextualizada. Él había visto sus obras tempranas, tales como la obra de la serie 'uno y tres objetos/ temas' o las definiciones negativas, que llegaron a ser rápidamente convencionalizadas en la historia de la pintura híbrida - aunque él consideró a estas obras como una ruptura con aquella historia. según Kosuth sí tú obra es el proceso de la

significación misma -lo que él observó como un concepto de una práctica de arte, recuperable desde una tradición-histórica fuerte de pintura y escultura- entonces obviamente el contexto de la galería llegó a ser parte de la obra. Si había una problemática interna en la obra podría, en cualquier caso, sólo ser experimentada como esa interfase con el mundo lo cual la galería, como un sistema comunicando-significado, sin sentido crítico representaba. La octava investigación (muy recientemente visto como parte de la colección de Panza di Biuno en la inauguración de MOCA Los Angeles's Temporary Contemporary) era, entre otras cosas, un mecanismo para interrumpir el espacio contemplativo de la 'ventana' pintada lo cual formó aquel 'teatro histórico'. El público estaba obligado participar en la obra. Uno no podría 'ver' la obra sólo mirándolo (un atributo del arte) sin embargo esta obra heurísticamente (y anti-formalista) empujó lo significativo. Además, forzaba al espectador hacia el proceso de la obra, llegó a ser un evento el cual ubicó e incluyó al espectador. Los Eventos, en este sentido, toman lugar en el tiempo real del espectador y los incluye en la situación tiempo-real de la obra - e históricamente les conecta a ella- mientras los espectadores experimentan sus propios papeles subjetivos en el proceso de crear-significado.

Para Kosuth es importante reconocer la textura de un ambiente histórico lo cual aquel espacio representó, y lo usó. Queriendo demostrar que el arte era más que los objetos empleados en su construcción -sus 'muebles' y la forma. El estaba deseando romper las maneras habituales de ver tanto como, el significado que era visto allí en aquel espacio. Los mecanismos, métodos y maneras de trabajar que él empleó a los mediados de los sesenta, utilizando el lenguaje y el estilo

objetivo pseudo-científico; los usos de la fotografía (la fotografía siendo aún una habilidad bella-artficiosa en el momento, fuera del contexto del arte). Por el lenguaje se refiere a los textos, tanto como en términos de las relaciones internas a las fotografías y los textos, pero también entre ellos y el mundo. A finales de los sesenta la fotografía realmente llegó a ser identificable (porque era, contextualmente, 'nueva') como un tipo de estilo de arte -lo cual fue exactamente lo que estaba intentando evitar en el primer lugar al utilizarla. Algunos años más tarde él fué capaz empezar a emplear la fotografía después de que había llegado a ser parte de las herramientas-de-posibilidades del artista (sin la atmósfera pesada del bagaje de la pintura) a fin de construir una presencia ideológica como parte alternativa a la pintura Modernista.

Por todas estas razones entonces, por 1971, él sintió la necesidad de presentar la obra que organizó en aquel espacio de modo que trastornaría sin remedio el movimiento de una historia la cual no era suya. Comprendiendo aquello no cualquiera caminando en la instalación, haría el esfuerzo de tener compromiso con ella (ellos podrían elegir hacerse miembro de ella o no, pero ellos no podrían fingir) él pensó que él debería por lo menos preparar un tipo de 'mapa' demostrando la relación de esta obra al mundo, por decirlo así. La prueba que él puso sobre el muro, este 'mapa', empezó perfilando los círculos contingentes empleados dentro de la obra misma y procedida, no con sentido de jerarquía, en marcos -aún extrasistemático- más teóricos de significado. En uno de los últimos intentos él describió la obra como 'post-moderna'. Para su conocimiento, por lo menos, no era un término que existía sino que era cómo él estaba experimentando su propia obra en relación con el sentido de

la historia.

Jessica Prinz (1991), también había reflexionado sobre la obra de Kosuth, destacó que "La octava y novena investigaciones" contiene mesas reales con textos sobre ellas; los textos son coordinados por números por los relojes de modo que los relojes llegan a ser "tablas" para leer los textos. Wittgenstein (en su "Investigaciones filosóficas", 53,86) discute muchas de estas tablas para la lectura e interpretación de los signos. En una de las versiones de Kosuth, "la conexión esta entre los dos números señalados por las agujas del reloj, y la correspondencia de estos números con el texto (Zettel)"(AI4:23). El punto importante no es cómo normalmente Kosuth emplea tablas verbales, o utiliza los juegos de palabras ("tablas de la verdad", "tablas del tiempo" o hasta su alusión a Zettel) pero lo que para Wittgenstein (y para Kosuth también), tablas para leer signos, que ejemplifica múltiples contextos y las posibilidades para interpretación, y los juegos de palabras ejemplifican la multiplicidad de los usos y por lo tanto posibilidades de significados para cada una y toda palabra - Wittgenstein, como Derrida, usa juegos de palabras para hacer énfasis la inmotividad del lenguaje, pero sus estrategias son completamente diferentes. Además ocupandose del centro de la teoría del Wittgenstien, los juegos de palabras sirven como ejemplos adicionales para las funciones y significados múltiples de cada palabra, la flexibilidad natural del uso de la palabra. Entonces, el enfoque en "juegos de palabras" que son lugares comunes y usualmente ignorados, por ejemplo, en el número 558 de "Investigaciones filosóficas", "¿Qué significa decir 'es' en 'la rosa es roja' tiene un significado diferente de 'es' en 'dos por dos es cuatro'". Por consecuencia, "una y tres mesas", como la misma

definición ostenta, puede ser interpretada en diferentes maneras; la multiplicidad y ambigüedad reduce el estable significado "definitivo" que él parece ofrecer.

Se debe recordar que otro aspecto importante de la filosofía de Wittgenstien para Kosuth, como para J.Johns, es la noción de uso, y así la relación de significado con el contexto. La apreciación de Prinz referente a estas obras es aplicar el contexto del arte y expandir el arte hacia la vida. El arte funciona como una manifestación extrema de interés, durante todo el siglo, en la interdependencia de la percepción y la concepción (en cubismo, futurismo, dada y op art). Pero en arte conceptual, lo que conocemos no sólo determina cómo veremos el arte, sino sí lo vemos en su totalidad.

En la obra de Kosuth, cada forma artística tiene valor relacional, según Prinz, y no opera independientemente como un objeto autónomo. Prinz no comparte la opinión de Douglas Davis que, cuyo propuesta que la teoría de Kosuth: "arte como tautología", se lo llevaría hacia un modernismo, la noción greenbergiano de "la autonomía del objeto".

Las obras de Kosuth están presentadas en serie sin centro o jerarquía, y la obra singular (minimal, reductivo, escueto) sólo obra como una función de su serie correspondiente. Prinz al considerar el concepto: "la estructura relacional" que lo definió Morris escribe:

"Robert Morris define la 'estructura relacional' como una característica distintiva del arte contemporáneo: en esta 'nueva obra' el objeto específico de arte es simplemente un componente o parte de un sustantivo completo más largo,...lo resiste a los confines de la específica-estructura de objeto (Athkinson 148) -ver Athkinson. Una serie de rayos por Buern, un monton de rocas por Smithson, un 'sinopsis' extracto por Kosuth no son

presentadas para la edificación y contemplación del espectador, tanto como ellas son diseñadas para cambiar o trasladar la atención del espectador desde el objeto mismo hacia sus relaciones con otros objetos e ideas (Smithson's site/non-site relation, por ejemplo). Este desplazamiento del valor desde el objeto mismo a su papel en un sistema más grande relaciona de una manera general a la teoría contemporánea del lenguaje (desde Wittgenstein a la lingüística estructural) lo que hace énfasis en el significado de una palabra como su papel en el sistema completo del lenguaje". (136)

Otro de los temas tratados por Kosuth, que es de interés para comprender su obra, es la relación entre términos como **'signo'**, **'significado'** y **'contexto'**, es decir un signo situado en distintos contextos tendrá diferentes significados. En este sentido hay convergencia de opiniones entre Derrida y Wittgenstein. Para entender cada apariencia de signos se debe estudiar su contexto o sintáxis. De ahí la relevancia de la relación de significado a contexto para Kosuth. Por corolario de qué modo se estima tales relaciones desde nuestro punto de vista sus consecuencias afectarían también la referente al problema de la forma y contenido de la obra de arte y en este caso la obra de Kosuth. Y desde la óptica de Prinz el método de Kosuth no es homónimo sino semántico. La estrategia disociativa produce alguna sorpresa y conexiones semánticas cómicas. Como sus textos que aparecen accidentalmente en un periódico o revista. Sobre las relaciones entre signo, significado, contexto, lector-espectador e interpretación Prinz había afirmado:

"La 'segunda investigación' es una 'vida real', colage o montaje, en transformación constante y cambio. Kosuth 'presenta' el componente verbal y permite a los elementos visuales accidentalmente acumular entorno sus signos constituye una inversión irónica del papel tradicional del arte 'visual'. El asunto más importante para Kosuth, como

para la filosofía deconstructiva, sin embargo, es que los contextos siempre-cambiantes generan significados en constante transformación y flujo, del mismo modo que el separado o citado texto retiene asociaciones con sus contextos anteriores (Gregory Ulmer 58-59)...Es la preocupación con la relación del significado con el contexto lo que distingue la obra de J.Kosuth y el grupo Art and Language de la mayor parte de arte conceptual de su tiempo -hay un intento en Art and Language, Athkinson explica, de ir a buscar las cuestiones contextuales y no las cuestiones de objetos- ...El término 'contexto' entonces es multivalente: incluye el sistema de signos ("the synopsis of categories"), la situación específica del espacio temporal en lo cual el signo aparece, y también el contexto(s) conceptual suministrado por cada lector o espectador."(137)

Ahora bien, sobre otros aspectos de la obra de Kosuth, se considera que "La octava investigación" nos pregunta, por ejemplo, meditar los variados modos de la lectura de relojes [puedo mirar el reloj para ver qué hora es . pero también puedo mirar la esfera de un reloj para adivinar qué hora es, o desplazar con este fin la manecilla de un reloj hasta el lugar que me parece correcto. Así la figura del reloj puede utilizarse de más de una manera para determinar el tiempo. (Mirar el reloj en la imaginación.), 266 de IF], y en variados tipos de sentido del tiempo, por ejemplo en el diccionario de filosofía de Nicola Abbagnano describe tres distintas concepciones del término: en el primer caso, tiempo como orden mensurable del movimiento, a saber el tiempo se relacionan, en la Antigüedad, el concepto cíclico del mundo y de la vida del hombre (metempsicosis) y, en la época moderna, el concepto científico del tiempo. En el segundo caso el tiempo como movimiento intuido que relaciona el concepto de conciencia, con la que el tiempo se identifica. Y en último caso, el tiempo como estructura de las posibilidades que esta concepción nacida de la filosofía existencialista, presenta algunas innovaciones conceptuales en el análisis del concepto del tiempo. Según Prinz estamos

preguntados para considerar la segunda y la tercera proposición de "la octava investigación" de algunas de las maneras siguientes:

- Los elementos de soporte físico de la proposición;
- La proposición en el contexto de "La octava investigación";
- La proposición en el contexto de todas las octavas "investigaciones";
- "La octava investigación" en el contexto del Goggenheim International, donde la obra fue exhibida (1971);
- Todas las octavas "investigaciones" en el contexto de arte moderno, en el contexto de arte contemporáneo, en el contexto de nuestra noción de arte del siglo XX, y en el contexto de la noción de arte de Kosuth del siglo XX.

Al tener en cuenta los argumentos arriba citados se comprende que Kosuth quiso demostrar las posibilidades de "la lectura" e interpretación del "arte". Además, es una lista verbal de las alternativas la que llama la atención a "la contextualización" como un proceso de "textualización" también.

En "Investigaciones filosóficas" de Wittgenstein nos encontramos con la interpretación de un texto en diferentes contextos. Más que nada recordemos sus ejemplos en el momento de ver e interpretar la figura de un cubo (ver en IF, 445-447) que nos lleva hacia una experiencia llamada <<observar un aspecto>> que sus causas no son de interés para Wittgenstein y lo que es llamativo para él es el concepto y su ubicación entre los conceptos de experiencia. Lo que mediante el ejemplo del cubo visto por sus tres caras

Wittgenstein quiere demostrar es la relación entre ver e interpretar y lo argumenta de siguiente modo:

"Podríamos imaginar que, en varios pasajes de un libro, por ejemplo, de un libro de texto, apareciera la ilustración de un cubo. En el texto correspondiente se habla cada vez de algo distinto: una vez, de un cubo de vidrio; otra vez de una caja abierta vuelta boca abajo; otra, de un armazón de alambre que tiene esta forma; otra, de tres tablas que forman un ángulo. El texto interpreta cada vez la ilustración.

Pero también podemos ver la ilustración unas veces como una cosa, otras veces como otra.-O esa que la interpretamos, la vemos tal como interpretamos". (138)

"La octava y novena investigación" de Kosuth incluye los textos que operan exactamente como "texto-libro" de Wittgenstein, dirigiendonos a ver e interpretar (relojes, proposiciones) cada momento de una manera. De este modo el artista no presenta sólo objetos sino también controla algunos de los contextos o textos (incluyendo textos teóricos) a través de los que son vistos o examinados. Desde el punto de vista de Prinz, de la misma manera, entonces, Kosuth desdibuja el límite entre la teoría que genera el arte y el arte mismo, de este modo él también desdibuja el límite entre el arte y la respuesta del espectador a él.

Ahora es de interés que recordemos un texto de Kosuth al que ya nos habíamos referido: "Introduction to function" de 1970, en donde él afirmaba que la función se refiere al "contexto de arte" y en el mismo texto, en su segunda introducción, Kosuth consideraba que este libro es actualmente sólo un segmento (específico), y el segundo segmento (general) es suministrado necesariamente por el lector. Porque de su lista permutacional de contextos posibles para la lectura de "La octava investigación", según Prinz, no existe más de lo que el espectador puede hacer que no es subsumido ya como parte de

arte mismo. Las técnicas de escritura de arte conceptual en general operan para hacer del espectador un participante activo no sólo en la interpretación de la obra sino también en su producción. Los límites expresados ahora son confusos. El artista llega a ser teórico, el espectador llega a ser "artista" los papeles se traslapan y se entrelazan. Desde que cada espectador realizara estas operaciones en una manera ligeramente diferente, no solamente es el arte creado por la audiencia, sino su significado ilimitadamente esta quebrado y llevado hacia una extensión sin límites de contextos nuevos.

De lo dicho, se concluye que la actividad artística de Kosuth y su lógica de agotamiento de posibilidades no resulta en el significado estable, tanto como ampliar y variar múltiples posibilidades de interpretación; la "lógica" de procedimiento esta rebajada.

Hasta aquí hemos descrito -desde nuestro entender- distintos aspectos de "La octava investigación" de Kosuth y los argumentos dados también servirá para otras obras de este serie: de "Uno" a la "Décima" investigación (arte como idea como idea).

En el primer caso estudiamos la obra de Kosuth: "La octava investigación" mediante la metodología de la teoría formalista. Desde punto de vista y los criterios de la teoría formalista los valores del "medio" de la obra de arte son fundamentales y aceptados. Los "valores vitales" tales como las emociones, las ideas, la tristeza, etc. o cualquier forma de anécdotas quedan excluida como algo periférico, "literario" e irrelevante para el arte visual. A su vez las propiedades formales (la excelencia formal o "forma signficante" para Clive Bell) son importantes para el valor

estético: tales como la unidad orgánica, la variación temática y el desarrollo según John Hesper (1990). Hesper en su comentario sobre el concepto de "la forma significativa" de Bell escribe:

"Forma significativa es aquella cuya respuesta es la emoción estética. Pero cuando preguntamos qué es la emoción estética, vemos que es la emoción evocada por la forma significativa. Esta definición en círculo vicioso es por supuesto completamente inútil. Sin embargo, resulta claro que la emoción estética no tiene nada que ver con las emociones de la vida, como el gozo o la tristeza. Es sólo una respuesta a las propiedades formales: en un cuadro, las complejas interrelaciones de figuras y colores organizados en una unidad estética". (139)

Al tomar como punto de partida el criterio de los valores "del medio", que en el arte visual son los colores, las líneas y sus combinaciones en planos y superficies. Desde principio sería dificultoso realizar una lectura de la obra de Kosuth: "La octava investigación" a base de tal criterio. No obstante, en el caso particular de Kosuth, los valores "del medio" son los últimos que cuentan en su creación artística y consecuentemente en la producción de la obra. Y además la instalación (una obra que deja de tener las propiedades de la pintura o la de escultura) de Kosuth en múltiples aspectos y sus peculiaridades anti-formalista se alejaría de un arte como pintura y escultura por sus valores "del medio".

En esta obra de Kosuth el problema de la obra no radica ni en los colores, ni en las líneas, etc. Es decir, principalmente estamos confrontando con un problema de la descripción y clasificación (génesis, naturaleza y función) de la obra de arte de Kosuth. Tal como él mismo afirmaba que su arte no se

clasificaría como las obras pictóricas o escultóricas. Además en el concepto de su "morfología estética" se debería contextualizarla fuera del ámbito de las artes visuales-plásticas.

De todos modos, anteriormente hemos hablado sobre el problema de géneros en el capítulo: "Análisis y valoración de los textos de Kosuth", asimismo añadimos en un gráfico en donde corresponde a "Las artes mixtas" un concepto como: Arte del "entre", retomado de las opiniones de S. Marchan sobre el tema, en donde se puede contextualizar una obra como la de Kosuth. Tomando las teorías del arte como nuestra herramienta para reflexionar sobre la obra de Kosuth desde punto de vista de la forma y contenido; empezando por las aplicaciones concretas de la teoría formalista a la obra de Kosuth (a pesar de lo extraño que parezca): "La octava investigación", al contemplar a esta obra es evidente que no estamos delante una obra pictórica o visual en su sentido tradicional, de igual modo que pasaría con otras obras de esta serie por ejemplo como: "La séptima investigación", contexto B de 1969, "La octava investigación", proposición 5 de 1971, "La novena investigación", proposiciones 1 y 11 de 1972-1973, "La novena investigación", proposición 2 de 1972 y "La décima investigación", proposición 4 de 1975.

La instalación de Kosuth difiere, por su naturaleza, de una pintura. Por las razones que siguen, una obra visual fundamentalmente tiene un soporte bidimensional. Este plano podría incluir en sí un espacio tridimensional virtual o contendría una pintura plana -la pintura abstracta-, sin embargo en el caso de "La octava investigación", tales principios se abandonarían por completo a favor de una intervención directa en el espacio real. Asimismo, la obra,

a su vez, no representara de modo tridimensional un espacio que realmente no existe por falta de propiedades comunes; utilizando la pintura como paradigma de comparación. Kosuth al colocar los objetos directamente en el espacio de la galería, en realidad esta evitando crear un espacio virtual. El título de la obra con los textos elegidos para esta obra, juntos se exhiben la materialidad de la obra misma. Consecuentemente lo que vale como obra no son los objetos ordenados (las sillas, las carpetas y los relojes) sino los conceptos, significados de la obra.

Al basarnos en "la teoría de la pura visibilidad y los modelos formalistas", se hace difícil acudir de modo separado a cada autor para indagar sus ideas y como método aplicarlo a la obra de Kosuth. Por tal motivo tenemos dos alternativas:

- 1- Hacer una síntesis de las características generales de la teoría formalista; o
- 2- Elegir uno o dos autores que mejor demuestran los principios fundamentales de la teoría para su aplicación a la obra de Kosuth.

En ambos casos evitamos hablar ampliamente sobre cada autor, por ejemplo, como: Konrad Fiedler, J.F. Herbart, R.Zimmermann, Hans Von Mareés, Adolf Von Hildebrand, Heinrich Wölfflin, Henri Focillon, Bernard Berenson y los formalistas del grupo de Bloomsbury: R. Fry y C. Bell.

En cada teoría del arte (o crítica de arte) han reflexionado de un modo particular sobre las siguientes expresiones o conceptos: Forma, Materia, Espacio, Técnica, Estilo, Tema, Contenido, Significado, Arte, Artista, Obra de arte, Experiencia artística, Creación artística, Visión artística, Visión del artista, Visión, Conocimiento de la realidad, Percepción (objetiva y subjetiva), Sentimiento, Experiencia

de la realidad, Idea del arte, Personalidad artística, Clasificación de las artes, Genio, Lenguaje del arte, Definición del arte, La naturaleza del arte, Espectador, etc. Ahora bien, la crítica formalista no es una excepción en su tratamiento con respecto a lo citado antes.

De las opiniones dadas arriba, optamos por la segunda alternativa. Por corolario, para la interpretación de la obra de arte de Kosuth: "La octava investigación", acudimos a la teoría formalista del arte del Henri Focillon: "La vida de las formas y elogio de la mano", y tratando aplicar sus principios, formulados en su texto, a la obra de Kosuth.

La obra de Kosuth es un intento de conseguir nuevos significados más allá de los obtenidos por las artes visuales. Es decir, tener el propósito de ampliar los límites del arte hasta entonces demarcados. Su obra es una reflexión sobre el carácter générico de arte (a saber una vez más afirmando que se podría ampliar los horizontes del arte creando nuevas formas o nuevos significados en el ámbito de las artes) o de la obra de arte y a su vez consolidando los significados (o el contenido) de la propia obra mediante la participación e intervención multidireccional del propio espectador.

La obra de Kosuth con su frialdad y silencio desbordante, nos demuestra una diversidad de aspectos que para nosotros son una exhibición de la voluntad reflexiva del autor hacia el mundo artístico.

H. Focillon al empezar su discurso sobre "El mundo de las formas" escribe:

"Una obra de arte es un intento de alcanzar lo trascendente. Se afirma como un todo,

como un absoluto, y, al mismo tiempo, forma parte de un complejo sistema de relaciones...una obra de arte es materia y es espíritu, es forma y es contenido. Quienes se aplican a defenirla la clasifican según las necesidades de su peculiar naturaleza y la particularidad de sus investigaciones". (140)

Una aseveración noble e inteligente, con mira hacia futuro, por parte de Focillon. El al creer que nada permanece estable ni en la naturaleza y tampoco lo relacionado a la vida cultural del hombre -en ello se contextualiza las obras de arte- al principio de su teoría "formalista" excluye la toma de posiciones incuestionables.

Tras de una obra de arte estan un creador y una cultura interrelcionada con otras, con una intención significativa, con unos propósitos de crear significados. La idea de la obra al consolidarse pide a su receptor que mediante sus experiencias descubre nuevos horizontes en su vida social y cultural.

En la proposición de Focillon citada antes destacamos:

- 1- El problema de la significación de la obra de arte.
- 2- La obra como un todo -similar a otros cuerpos, por ejemplo el cuerpo humano como la unidad indivisible.
- 3- La obra forma parte de un complejo sistema de relaciones, que sean de carácter interna o externa.
- 4- El problema de la forma y contenido de la obra de arte.
- 5- La libertad individual -la particularidad de punto de vista del investigador- del artista en el desarrollo de sus indagaciones, es decir toma de posiciones del estudioso artista en un contexto artístico-cultural.
- 6- La diversidad de opiniones y sus prácticas peculiares en el ámbito de las artes.

Se supone al conocer el pensamiento artístico de Kosuth, él debería estar de acuerdo con el conjunto de los argumentos arriba señalados. Es decir el artista debe formular respuestas para las cuestiones planteadas por Focillon.

"La octava investigación" de Kosuth engendra nuevas significaciones. Su unidad es incuestionables como obra de arte. Evoca el problema de la forma (tal vez no en el sentido estrictamente formalista, sino en su concepción antropológica), contenido, material, significado y género de la obra de arte; y la obra al igual que su propio autor propone una nueva línea de investigación en el ámbito de las artes con el propósito de ampliar sus límites.

De momento concordamos con el método de la investigación de Focillon para continuar este estudio. Su método consiste en provisionalmente aislar la obra de arte para tener la posibilidad de aprender a verla, es decir primero trata al problema de la forma de la obra como una actividad independiente, la obra de arte como un hecho separado de un complejo de causas, a saber se dedica a mostrar en el sistema de las relaciones particulares en que se encuentra inserta como una especie de causalidad específica que tenía que precisar. Según Focillon, la serie de fenómenos que la forma desarrolla en el espacio y en la materia legítima y requiere un orden en el estudio. Por tal motivo una vez explicado el carácter formal de la obra de un modo separado intenta remontar a su fuente, es decir tomar como punto de partida de las formas que viven en el espíritu.

Kosuth al abandonar la esfera de los fenómenos naturales concretos (como las definiciones de los objetos: el agua, el hielo, etc.) para entrar de lleno en la esfera de los conceptos, la representación abstracta de conceptos

abstractos (como las definiciones de términos abstractos: significado, silencio, nada, idea, etc.) limitaron la diseminación de cualquier información que iba más allá de la naturaleza factual de la obra misma. De este modo Kosuth había empezado a trabajar sobre la idea de una alternativa para crear una obra de arte que alejara de su modelo tradicional. Ahora bien, aplicando los principios fundamentales de la teoría formalista de Focillon a la obra de Kosuth como método de lectura e interpretación de su obra, de este modo no sólo examinamos la teoría de Focillon para indagar los fallos probables que se pueden detectar en los principios formulados por él sino también en esta comparación podemos entender mejor los cambios que Kosuth intentó dar, y a su vez es una manera de examinar la teoría de Kosuth aplicada a su propia obra. No obstante, desde nuestra humilde opinión cualquier modificación en una metodología como herramienta de estudio y análisis afectaría a la naturaleza o la función de dicho procedimiento. Es decir al intentar dar nuevos significados a los conceptos como el de la forma, el del espacio o el del material del arte discutido en una teoría artística perjudicaría a todo el sistema dado. E incluso pretender plantear con los mismos elementos estructurales de un método, una nueva definición -dentro de una tendencia del pensamiento-, por ejemplo, de lo que es el arte o de lo que es la obra de arte, de un modo serio afectará a toda la integridad del modelo dado. Tal vez por el mismo motivo una vez formulada una teoría artística (o teoría del arte) después no sería fácil modificar sus elementos estructurales. En este sentido se debe ser conciente que al querer intervenir en la definición de conceptos como: forma, contenido, material, técnica, estilo, arte, etc., en una teoría del arte -en este caso la teoría formalista del arte- afectará a todo sistema dado y

consecuentemente perdera sus propiedades como aquel teoría. Ahora bien, reflexionando sobre "el concepto de la forma" detectamos que Focillon realmente en su texto "Vie des Formes" (1943), no indica qué debemos entender exactamente por forma. En su disertación no hay definición para tal concepto y sólomente llegamos intuir su significado un tanto cuando él hace comparación entre conceptos como forma, imagen y signo. Y nosotros anteriormente en donde pusimos de manifiesto el significado de la forma tuvimos la intención de demostrar que la forma y su sentido han estado en permanente cambio. Es decir, no ha existido sólo una definición del término "forma".

En la teoría formalista propuesta por Focillon reflexiona sobre términos como: forma, materia, contenido, espacio, imagen, técnica, estilo, significado entre otros.

Hemos dicho, en otro momento de este estudio que con la creación de obras como "Los ready-mades" de Duchamp, "Las estructuras merz" de Schwitters, "Contrarrelieve" de Tatlin, "Número 5" de Tinguely, "Columnas" de Naum Gabo, "Acumulación de Jarras" de Arman o "El jardín de María Antonieta" de 1949 y "El Cairo, c" de 1939-1942 del Joseph Cornell entre otras se abre un nuevo debate no sólo acerca de la naturaleza del arte sino sobre la diversidad de los motivos y amplia la gama de los lenguajes intentando por un lado cuestionar el desarrollo de la pintura en sus conceptos tradicionales y por otro aceptar un modo distinto de hacer arte visual, es decir formular nuevas propuestas para el problema de los géneros de arte y los tipos de lenguajes artísticos.

Aparte de los problemas de los géneros y los lenguajes del arte en cuanto queremos aplicar el método formalista de Focillon a una obra como: "La octava investigación" surge una

cuestión básica que consiste en, "las obras conceptuales no son para ser vistas por la retina, no tienen como referencia la retina y las obras tradicionales no conceptuales si son retinianas, tienen algún carácter retiniano. Y el carácter retiniano o no retiniano viene seguido por la misma obra y no por lo que diga el propio artista", como afirmaba Valeriano Bozal en abril de 1998.

Retomando la idea de Bozal, efectivamente la instalación de Kosuth no tiene como referencia la retina sin embargo la teoría formulada por Focillon fundamentalmente se relaciona con ese carácter particular de lo visual de las artes plásticas en donde él había valorado sus aspectos formales diciendo:

"Se debe considerar la forma en toda su plenitud y bajo todos sus aspectos: la forma como construcción del espacio y de la materia, ya se manifieste por el equilibrio de masas, por las variaciones de lo claro a lo oscuro, por el tono, por el toque, por la mancha, ya sea arquitectónica, esculpida, pintada o grabada". (141)

El enfoque dado al problema del concepto de la forma sin lugar a dudas es de carácter visual y su teoría sera funcional en esta dirección. Ya es evidente que tales propuestas son inadaptables para análisis crítico de una obra de arte como la de Kosuth. La obra de Kosuth evidentemente no esta constituida por el equilibrio de masas, por las variaciones de lo claro a lo oscuro o por la mancha.

Para Focillon la obra de arte es configuración del espacio (el espacio como el dominio de arte, a saber el espacio estructurado por una técnica que se define como materia y como movimiento).

La obra de arte no existe más que como forma. Focillon no quiere equivocarse ambas nociones de la forma y de la imagen.

La imagen implica la representación de un objeto sin embargo la forma determine y califique el espacio.

La obra de Kosuth tiene su propio planteamiento, examinandola desde el punto de vista de la forma llegamos a entender que ambas teorías por tener distintos enfoques se alejan al evaluar el problema formal de la obra de arte. Por una simple razón, los dos autores están hablando de dos lenguajes diferentes, la propiedad del lenguaje descrito por Focillon es visual y directamente pertenece a la tradición de las artes visuales y sin embargo en el caso de Kosuth ya está muy distanciado del concepto de la imagen como representación de un objeto, es decir él abandona la esfera del lenguaje visual ,como esto ha venido a significar, para entrar en un mundo nuevo ampliado por la gama de los lenguajes no visuales que pretenden ser utilizados visualmente a pesar de que son obras de carácter plástico, es decir que son obras para ser vistas. La relación entre el contenido y la forma, en la opinion de Focillon, toma realidad en el momento que el signo se ha covertido en forma aspirando a significarse, es decir a crearse una significación nueva. También desde su óptica la forma puede crearse una significación y a buscarse un contenido, sin embargo el contenido fundamental de la forma es un contenido formal. Aquí recordamos a dos de las afirmaciones de Focillon: "la obra de arte es configuración del espacio, es forma" y "la obra de arte no existe más que como forma", ahora bien, al sustituir algunas de las palabras de las proposiciones dichas, podemos formular: la obra de arte es forma o la obra de arte es un contenido formal. Por corolario "la forma=el contenido formal" y como dijimos antes el problema fundamental en la teoría formalista de Focillon radica en no ha definido el término "forma".

Eduardo Subirats que reconstruye el aspecto etimológico de la palabra "forma" mediante la memoria histórica del lenguaje en su "El fin de las vanguardias", ha detectado varios sentidos de la forma bajo siguientes perspectivas:

- 1- *"La forma como voluntad, como proyecto individual, la forma como intencionalidad. Como tal hay que distinguirla de la forma como discurso estructural, como lenguaje objetivo y codificado.*
- 2- *La forma como orden ideal del mundo y, muy en particular, como organización u ordenación artística o arquitectónica del mundo, tanto en el sentido simbólico como práctico.*
- 3- *la forma como fundamento de la cultura. Se trata, en otras palabras, de la visión de la forma como el medio a la vez subjetiva y objetiva, individual y colectivo en el que la vida se desarrolla, se realiza el ideal artístico de una comunidad ideal y se proyecta la existencia en su dimensión histórica del futuro".(142)*

De los sentidos de la forma arriba citados, el esgundo caso se acerca a la posición de Focillon en donde el trazaba la relación o la analogía entre las formas en la naturaleza y las formas en el arte considerando:

"Las relaciones formales en una obra y las existentes entre las diferentes obras constituyen un orden, una metáfora del universo". (143)

Y en el tercer caso una afirmación como, "la forma como fundamento de la cultura", también abarca un abanico de posibilidades que ahí entra la idea de Kosuth de la forma en donde expresaba, "al hacer explícito nuestro etnología en el arte empieza un entendimiento de que la forma es contenido aunque no ciertamente en el sentido usual".



En la reflexión de Kosuth lo que es llamativo -que seguramente influye sobre su obra- es la unión que hace de la forma y el contenido, es decir para él ya "la forma es el contenido" y eso quiere decir a nuestro parecer no hay que hablar de "forma y contenido" de modo separado; o hablar de sus relaciones.

En el texto de Focillon nos indica que existe una relación entre la forma y el estilo e "incluso la noción de estilo, al extenderse unitariamente a todo -hasta al arte de vivir-, se define por los materiales y las técnicas: el movimiento no es uniforme y sincrónico en todos los terrenos. Es más, cada estilo en la historia depende de la técnica que predomina sobre las de más y que da a ese estilo incluso su totalidad".(144)

Como podemos apreciar en el mundo construido -el mundo de arte- por Focillon esta constituido por forma, espacio, material, técnica, estilo, espíritu. Continuamos con el estudio de su método formalista, como el primer paso, para ver cómo define los conceptos de espacio, material, técnica y estilo; y después ver que tales explicaciones cómo son aplicables a una obra como "La octava investigación".

Para Focillon la forma puede convertirse en fórmula y canon, es decir detención brusca, prototipo ejemplar, pero es ante todo una vida móvil en un mundo conmutable. El fundamento de los estilos es que se inclina a coordinarlas y a estabilizarlas. De ahí el término tiene dos sentidos:

"El estilo es un absoluto. Un estilo es una variante. La palabra "estilo" ... designa una cualidad superior de la obra de arte, la que permite escapar del tiempo, la que le confiere una especie de valor eterno. El estilo, concebido de un modo absoluto, es ejemplo y permanencia, es válido para siempre...un estilo, por el contrario, consiste en

un desarrollo, en un conjunto coherente de formas unidas por una conveniencia recíproca, pero cuya armonía se busca, se hace y se deshace de modo diverso... Un idéntico análisis nos muestra que todas las artes pueden considerarse bajo la especie de un estilo -incluso la vida del hombre-, en la medida en que la vida individual y la vida histórica son formas...¿Qué es, pues, lo que constituye un estilo? Los elementos formales, que tienen un valor de indicio, que componen su repertorio, su vocabulario y, a veces, su poderoso instrumento. Todavía mejor, aunque con menor evidencia, una serie de relaciones, una sintaxis...; Los estilos no se desarrollan de la misma manera en las artes técnicas con que se ejercen". (145)

Al conocer las reflexiones de los conceptualistas sobre arte y particularmente las de Kosuth, se puede afirmar que ellos no compartían las opiniones de Focillon sobre el concepto o el significado del término 'estilo' como esto ha venido significando en el discurso del autor mencionado. Lo que Focillon había entendido por tal palabra sencillamente se aleja de la posición crítica del arte conceptual. El proyecto artístico y teórico del arte conceptual no estaba basado esencialmente sobre problemas de la forma y el material de las obras de arte, sino sobre idea y significado [en los términos que han entendido los formalistas. Por el formalismo se ha entendido una aproximación al arte que hace énfasis en la forma para la exclusión de contenido. Kant el filósofo idealista alemán discutió la concepción de una belleza 'pura' lo cual puede funcionar como un símbolo de lo bueno, y propuso que una experiencia estética podría tener efectos morales. Al principio de siglo XX críticos como Roger Fry y Clive Bell formularon teorías de la forma significativa para justificar Modernismo y especialmente la abstracción. La justificación tardía del crítico americano Clement Greenberg por la abstracción post-pictórica (como se ejemplificó por la obra de Kenneth Noland y Anthony Caro) fue generalmente visto

como la cima de aclaración formalista. Este formalismo occidental no se debe confundir con el formalismo practicado por escritores Soviéticos tales como Victor Shlovsky quien vió forma y contenido como indivisible.]. No se puede definir en términos de cualquier medio o estilo, sino más bien en cuestiones, lo que arte es. En particular, arte conceptual cambia el statuto tradicional del objeto de arte como único, coleccionable o estable. Por que la obra no toma una forma tradicional , demanda una forma más activa de la respuesta del espectador, además se podría argumentar que la obra de arte conceptual realmente sólo existe en la participación mental del espectador. Este arte puede tomar una variedad de formas: los objetos de la vida cotidiana, fotografías, mapas, videos, cuadros y especialmente el lenguaje mismo. A veces existirá de una combinación de tales formas. Por ofrecer mediante la crítica de arte, representación y la vía que ellos usan, el arte conceptual ha tenido un efecto determinado sobre el modo de pensar de muchos artistas. Si no está definido por medium o estilo, ¿cómo se puede reconocer una pieza de arte conceptual? Generalizando se pueden encontrar cuatro formas:

- Un ready-made
- Una intervención
- Una documentación, y
- Palabras.

Muchas obras conceptuales no se ajustan a ninguna tipografía clara, justo como muchos artistas conceptuales resisten a cualquier definición restrictiva de lo que ellos hacen. Una razón a su frecuente oposición al museo es su insistencia sobre tales categorías, a veces con consecuencias absurdas. Si una obra de arte conceptual empieza con la pregunta ¿Qué es el arte?, más que un estilo particular o medium, uno podría argumentar que esta completa con la proposición "esto podría ser arte." "Esto" es presentado como objeto, imagen,

performance o idea. El arte conceptual tiene entonces un carácter "reflexivo": El objeto se refiere al sujeto, como en la frase "Estoy pensando acerca de como yo pienso". Representa un estado de continua auto-crítica. Las distintas definiciones de arte conceptual, afecta también el problema del estilo. El arte conceptual no es un estilo, ni se puede limitar a un período de tiempo determinado. Es argumentativamente una tradición basada en el espíritu crítico y aunque el uso de la palabra "tradición" es paradójica dada la oposición de arte conceptual a la noción de tradición.

los artistas conceptuales no podían creer por más tiempo en lo que es, en lo que llegó a ser, ni en la institución social que había llegado a ser. El modernismo tal y como se desarrollo desde mediados del siglo XIX había buscado representar el mundo nuevo de la industrialización y mass-media en nuevas formas y estilos más apropiados. Pero por los años sesenta la rama dominante del modernismo había llegado a ser el formalismo donde la atención estaba solamente enfocada sobre formas y estilos. El progreso en el formalismo no hizo nada por explicar la vida en un mundo rapidamente cambiante sin embargo hizo todo por purificar el medium como un fin en sí mismo.

El arte conceptual es una reacción violenta contra las nociones del modernismo, del progreso en las artes y contra el status del objeto de arte como un tipo especial de comodidad. La pura retinal o la naturaleza visual del arte, especialmente la pintura, fué ensalzada por teóricos y promotores del modernismo. esto fué anatema para artistas conceptuales quienes enfatizaron el lugar del papel crucial del lenguaje en toda experiencia visual y entendimiento. El

Arte modernista llegó a ser un discurso hermético y refinado; el arte conceptual se abrió hacia la filosofía, lingüística, las ciencias sociales y la cultura popular.

Al no tener acceso a los textos de las obras producidas por Kosuth en el período llamado "Arte como Idea como Idea", entre otras por ejemplo como: "The Eighth Investigation (Art as Idea as Idea), Proposition 3" (1971), "The Ninth Investigation (A.A.I.A.I.), Proposition 2" (1972) ó "The Tenth Investigation, Proposition 4" (1974); en lugar de ellas transcribimos el texto que acompaña a una de las obras de la serie "The Fifth Investigation" (1969) para que el lector pueda imaginar como podrían ser los otros textos a pesar de las diferencias. La obra fue expuesta en una exposición colectiva organizada por Rolf Wedewer y Konrad Fischer: "Konzeption - Conceptions". Cologne and Opladen: Westdeutscher Verlag, 1969 que fue expuesta en Städtisches Museum, Leverkusen, y con la participación de Baldessari, Barry, Baxter, Bochner, Boetti, Broodthaers, Brown, Buren, Burgin, Darboven, Dibbets, Graham, Huebler, Kawara, Kosuth, Lewitt, Ruscha y Weiner. La obra de Kosuth en aquella exposición estaba hecha en dos idiomas: alemán e inglés.. La obra sería:

(The concerns listed below relate to a series, begun in 1965 subtitled "Art as Idea as Idea".)

- A. Concept as art (as idea)*
- B. Information as art (as idea)*
- C. Visual experience as art (as idea)*
- D. Investigation of chance for non-compositional presentation "concept-context / context-concept".*

The work in this exhibition is related to "concern A".

Joseph Kosuth

Die Fünfte Untersuchung, 1969.

(Die Bezugssätze unten beziehen sich auf eine Serie, die 1965 begonnen wurde und den Untertitel "Kunst als Idee als Idee" trägt)

- A. Konzeption als Kunst (als Idee)*
- B. Information als Kunst (als Idee)*
- C. Visuelle Erfahrung als Kunst (als Idee)*
- D. Untersuchung der Möglichkeiten für nicht-kompositionelle Präsentation.*

"Konzeption - Kontext/ Kontext - Konzeption"

Die Arbeit in dieser Ausstellung ist auf "Bezugssatz Bezogen A."

1.

A. In a certain bank the positions cashier, manager, and teller are held by Brown, Jones and Smith, though not necessarily respectively.

The teller, who was an only child, earns the least. Smith who married Brown's sister, earns more than manager.

B. What position does man fill?

2.

A. Clark, Daw and Fuller make their living as carpenter, painter and plumber, though not necessarily respectively. The painter recently tried to get the carpenter to do some for him, but was told that the carpenter was out doing some remodeling for the plumber. The plumber makes more money than Clark. Fuller has never heard of Daw.

B. What is each man's occupation?

3. If Tom is twice as old as Howard will be when Jack is as old as Tom is now, who is the oldest. The next oldest, and the youngest?

4. *With how few bearers can an explorer make a six-day march across an absolutely Barren desert if he and the available bearers can each carry only enough food and water to last one man four days?*

5. *Ed. Frank, George, and Harry took their wives to the country club dance one Saturday night, at one time as /a/ result of exchanging dances Betty was dancing with Ed, Alice was dancing with Carol's husband, Dorothy was dancing with Alice's husband, Frank was dancing with George's wife, and George was dancing with Ed's wife.*

What was the name of each man's wife, and with whom was each man dancing?

6. *Four black cows and three brown cows give as much milk in five days as three black cows and five brown cows and five brown cows give in four days.*

Which kind of cow is the better milker, black or brown?

7.

A. *Al, Dick, Jack and Tom were counting up. The results of a day's fishing: Tom had caught more than Jack, between them Al and Dick had caught just as many as Dick and Jack.*

B. *Who had caught the most, second most third most and least?*

1.

A. *In einer Bank haben Brown, Jones and Smith die positionen des Buchhalters. Managers und Kassierers inne. Der Kassierer, der ein Einzelkind war, verdient am wenigsten. Smith, der Brown's Schwester geheiratet hat, verdient mehr als der Manager.*

B. *Welche positionen haben die einzelnen inne?*

2.

A. *Clark, Daw und Fuller sind Zimmermann, Maler und*

Klempner. Der Maler versuchte unlangst, den Zimmermann mit einer Arbeit zu beauftragen, bekam aber gesagt, dieser sei fort und mache einen Umbau Für den Klempner verdient mehr als der Maler. Daw verdient mehr als clark.

B. Wer hat welchen Beruf.

- 3. Wenn Tom doppelt so alt ist wie Iloward sein wird, wenn Jack so alt ist wie Tom jetzt ist, wer ist da der Älteste, Nächstälteste und der jungste?*
- 4. Mit wie wenigen trägern kann ein forscher einen sechstagemarsch durch eine völling trockene wüste unternehmen, wenn er und die verfügbaren träger jeder nur genug proviant und wasser für vier tage für einen Mann tragen können?*
- 5. Ed, Frank, George und Harry gingen eines samstagabends mit ihren frauen in den country club tanzen. Einmal Tanzte infolge partnerwechsels Betty mit Ed, Alice mit Carol's Ehemann, Dorthy mit Alices Ehemann und Georne tanzte mit Eds frau, wie hiefen die frauen der einzelnen Männer und mit wem tanzten die einzelnen Männer?*
- 6. Vier schwarze und drei braune kuhe geben in fünf tagen soviel milch wie drei schwarze und fünf braune kuhe in vier tagen. Welche art kühe geben mehr milch, die schwarzen oder die braunen?*
- 7.*
 - A. Al, Dick, Jack und Tom zählten die fische, die jeder an diesem Tage gefangen. Al und Dich hatten soviele wie Jack und Tam gefangen. Al und Tom hatten nich so viele fische gefangen wie Dick und Jack.*
 - B. Wer hatte die meisten fische gefangen (zweitmeisten, zweitwenigsten und wenigstein)?*

1.

- A. Among one hundred applicants for a certain central*

position it was discovered that ten had never taken a course in chemistry or in physics. Seventy five had taken at least one course in chemistry. Eighty-three had taken at least one course in physics.

B. The answer is sixty-eight. What is the question ?

2.

A. If it take twice as long for a passenger train to pass a freight train after it first over takes it as it takes the two trains to pass when going in opposite diredtions.

B. What could be the question and what would be the answer ?

3.

A. A grup of man discussing their fraternal affiliations found the following facts to be true each man belonged to exactly two looges. Each looge was represented in the group by exactly three man. Every possible pair of looges had exactly one member of the group in common.

B. If there were six men representing the four looges, what is the question ?

4.

A. Three men named Lewis, Miller and Nelson fill the positions of accountant, chashier, and clerk in the leading department store in centerburg. If Nelson is the cashier, Miller is the clerk. If Nelson is clerck, Miller is the accountant, if Miller is not the cashier, Lewis is the clerk. If Lewis is the accountant, Nelson is the clerk.

B. If Lewis is the clerk, Miller is the cashier, and Nelson is the accounant. What is the quetion ?

5.

A. Four men, one of whom was known to have committed a certain crime, made the following statements when questioned by the police, Archie: Dave did it. Dave: Tony did it. Gus: i don't do it. Tony: Dave lied when he said i did it.

B. If the answer are A. Gus B. Dave, what are the two questions ?

6.

A. Bill, Hank, Larry, and Thom were amusing themselves one day by playing tug-of-war. Although it was hard, Hank could just outpull Bill and Joe together. Hank and Bill together could just hold Tom and Larry, neither pair being able to rudge the other, however if Larry and Bill won rather easely.

B. If the answer is Hank, what is the question?

7. Mr. and Mrs. Smith and their two children from a typical american family. According to one of their more talkative neighbors, George and Dorothy are blood relatives. Howard is older than George. Virginin is older than Dorothy. If two and only two of these statements are true and Dorothy is the child, what is the question?

1.

A. Unter hundert bewerbern für eine bestimmte technische position hatten nachweislich zehn nie einen lehrgang in chemie oder physik absolviert. Funfundsiebzig hatten einen chemiekure genommen. Dreiundachtzig hatten an einem physikkursus teilgenommen.

B. Die Antwort lautet 68. Wie lautet die frage?

2.

A. Wenn es doppelt solange dauert, bis ein personezug an einem Güterzug vorbeigefahren ist, wenn er ihn überholt, als es dauert, bis die beiden züge in entgegengesetzter richtung aneinander vorbeigefahren sind.

B. Was ist die frage und was die Antwort?

3.

A. Einige Männer erörtern ihre vereinzugehörigkeiten und finden folgendes heraus: jeder von ihnen

gehörte zwei vereinen an; jeder verein war in der Gruppe durch drei Männer vertreten. Jedes mögliche paar vereine hatte einen der Männer als gemeinsames Mitglied.

B. Wenn sechs Männer die vier vereine repräsentieren. Wie lautet die prage?

4.

A. Drei Männer, Lewis, Miller und Nelson, sind alle Buchhalter, Kassierer und Sekretär im fuhrenden kaufhaus von centerburg. Falls Nelson der Kassierer ist, ist Miller der Sekretär. Ist Miller nicht der Kassierer, dann ist Lewis der Sekretär. Wenn Lewis der Buchhalter ist, ist Nelson der Sekretär.

B. Wenn Lewis der sSekretär ist, dann ist Miller der Kassierer und Nelson der Buchhalter; wie Lautet die Frage?

5.

A. Vier Männer, von dem von einem von ihnen bekannt war, daß er ein verbrechen begangen hatte, machten bei der polizeilichen vernehmung folgende Angaben: Archie: Dave war's nicht. Tony: Dave hat gelogen, als er sagte, ich seis gewesen.

B. Wenn die Antworten Lauten: A: Gus, B: Dave, wie Lauten die beiden Fragen?

6.

A. Bill, Hank, Larry und Tom machten sich einen spaß und spielten Tauziehen, obgleich es ihm schwer fiel, gelang es Hank gegen Bill und Joe zusammen zu gewinnen. Hank und Bill zusammen konnten gerade eben Tom und Larry halten; keines der beiden paare konnte gegen das andere gewinnen. Wenn allerdings Larry und Bill die seiten wechselten, dann gewannen Tom und Bill leicht.

B. Wenn die Antwort Hank Lautet, wie Lautet die Frage?

7. Mr. und Mrs. Smith und ihre beiden kinder sind eine typische amerikanische familie. Nach Aussage eines ihrer vertratschten

nachbarn sind George und Dorothy blutsverwandte. Howard ist älter als George. Virginia ist älter als Dorothy. Wenn zwei und nur zwei dieser Erklärungen wahr sind und Dorothy das Kind ist, wie lautet dann die Frage?

Solutions

"Answers"

- (1) Brown is the manager, Jones the teller and Smith the cashier.
- (2) Clark is the carpenter, Daw the painter, and Fuller the plumber.
- (3) Tom is the oldest, then Jack, then Howard.
- (4) With two bearers, one of whom turns back at the end of the first day, the either of whom turns back at the end of the second day, the explorer can cross the desert in safety .
- (5) Alice, Betty, Carol and Dorothy are married to George, Harry, Frank, and Ed respectively, and were dancing with Frank, Ed, Harry, and Georg.
- (6) Brown.
- (7) Dick caught the most. Followed in order by Tom, Jack and Al.

Lösungen

"Antworten"

- (1) Brown ist der Manager, Jones der Kassierer und Smith der Buchhalter.
- (2) Clark ist der Zimmermann, Daw der Maler und Fuller der, Klempner.
- (3) Tom ist der älteste, danach Jack, danach Howard.
- (4) Mit zwei Trägern, von denen der eine am Ende des ersten Tages, der zweite am Ende des zweiten Tages umkehrt, kann der Forscher sicher die Wüste durchqueren.
- (5) Alice, Betty, Carol und Dorothy sind mit George,

Harry, Frank und Ed verheiratet und sie tanzten mit Frank, Ed, Harry und George.

(6) Die Braunen.

(7) Dick fing die meisten fische, danach Tom, Jack und Al.

Solutions

Questions

(1) How many of the applicants had some work in both chemistry and physics?

(2) A. How many times faster than the freight train is the passenger train?

B. The passenger train is three times as fast as the freight train. Fast as the freight train.

(3) How many men were there in the group, and how many different looges were represented?

(4) What is each man's job?

(5) A. If only one of these four statements is true, who was the guilty man? B. If only one of these four statements is false, who was the guilty man?

(6) Of the four fellows, who was the second strongest?

(7) What is the first name of each parent?

Lösungen

"Fragen"

(1) Wie viele Bewerber hatten Erfahrung in chemie und physik?

(2) Wie vielmal schneller als der Güterzug ist der personenzug? Der personenzug ist dreimal so schnell wie der Güterzug.

(3) Wie viele Männer gehörten zu der Gruppe und wie vielen vereinen gehörten sie an?

(4) Welchen Beruf haben die einzelnen Männer?

(5) Wenn nur eine der vier Erklärungen wahr ist, wer war der

schuldige? Wenn nur eine der vier Erklärungen Falsch ist, wer war der schuldige?

- (6) Wer war von den vieren der zweitstärkste?*
(7) Wie Laufen die vornamen der Eltern?

Opening question: what is the quantity of contexts?

1st level: specifics (qualities)

2nd level: two sets of sevens (two kinds)

3rd level: "7's" two kinds plus opening question

4th level: A. "concerns A-D"

B. comparison with information apparently presented on a same or similar level or context.

5th level: A. current leverkusen exhibition

B. Joseph Kosuth's art

6th level: A. art

B. logic/math

C. philosophy

7th level: (2nd question)

A. Would an error be relevant to any of the existing contexts?

B. Are there any assertions (implied or direct) that can be proved?

C. Would consideration of the concept of a context be a context added to all of these contexts?

D. How experiential is thinking, and is it relevant to this art?

E. Are you capable of considering more than one level at a time?

F. Does a consideration of one context (level) give one an iconic sense of any or all of the others?

- G. Do any of the questions under this level (7) give one the sensation of thinking on both the levels through level 4 and level 7 simultaneously?
- H. Could section's of the 7th level be the 8th level?
- I. Could section 'H' of the 7th be the 8th level?
- J. Could section 'I' of the 7th level be the 8th level?
- K. Could the absence of an 8th level be the 8th level?
- L. Could section 'K' of the 7th level be the 8th level?
- M. If section 'K' of the 7th level was the 8th level, would that eliminate the possibility of sections G,H,I,J,K,L and M being the 8th level?
- N. Could section 'M' and section 'N' of the 7th level? be the 8th level?
- O. Could the fact that this section 'C' (of the 7th level) make valid the reposing of section 'M' as the 8th level?
- P. Does it appe at that each section as presented could in each case be considered the 8th level?
- Q. Could section 'P' of the 7th level be the 8th level?
- R. Could section 'P' of the 7th level be the 8th level?
- S. Does section 'R' of the 7th level be the 8th level?

- T. Could section 'S' of the 7th level be the 8th level?
- U. If all of this section on the 7th level were considered levels in themselves, with this section then becoming the 2st level, would the current quest (for the 8th level) be solved?
- V. Has the '8th level' taken ob/a/quality different from, say, the 4th level?
- W. If we were to suggest that section 'V' of the 7th level was indeed the 8th level, could we then consider the possibility of section 'W' of the 7th level being the actual 8th level?
- X. If we were to raise the possibility that section 'S' of the 7th level was the same as section 'X' of the 7th level, would that indeed mean that we were asking we there section 'X' was the same as section 'R' and section 'I' of the 7th level?
- Y. Is the question in section 'X' not about section 'S', 'R', 'I', or 'X' but really about "sameness"?
- Z. Is not the real question in section 'Z' not about "sameness" but about "realness".

Eröffnungsfrage: was ist die Quantität von Kontexten?

Erste stufe:

Besonderheiten (Beschaffenheiten, Qualitäten)

Zweite stufe:

Zwei serien von siebenen (zwei Arten)

Dritte stufe: "siebenen", zwei Arten plus

Eröffnungsfrage**Vierte stufe:**

- A. Bezugssätze A-D**
- B. Vergleiche mit der information, die offenkundig auf einer gleichen oder ähnlichen stufe oder in einem gleichen oder ähnlichen kontext vorgeleg wird.**

Funfte stufe:

- A. Die gegenwärtige Ausstellung in leverkusen**
- B. Joseph Kosuth's Kunst**

Sechste stufe:

- A. Kunst**
- B. Logik/Mathematik**
- C. Philosophie**

Siebente stufe: (Zweite Frage)

- A. Wäre ein Fehler Für irgendeinen der bestehenden Kontexte von Bedeutung?**
- B. Werden direkt oder indirekt irgendwelche Behauptungen aufgestellt, die sich beweisen Lassen?**
- C. Würde das überdenken der Konzeption eines Kontexts ein Kontext sein, der sich zu allen diesen Kontexten hinzuaddierte?**
- D. Wie erfahrungsträchtigt ist Denken, und hat es für diese kunst eine Bedeutung?**
- E. Sind sie fähig, mehr als eine dieser stufen zugleich zu überdenken?**
- F. Vermittelt eine der fragen dieser stufe (7) die Empfindung, stufe 4 und stufe 7 gleichzeitig zu durchdenken?**
- H. Könnte Abschnitt G. der 7. Stufe die 8. Stufe sein?**
- I. Könnte Abschnitt H der 7. Stufe die 8. Stufe sein?**
- J. Könnte Abschnitt J der 7. Stufe die 8. Stufe sein?**
- K. Könnte das Fehlen einer 8. Stufe die 8. Stufe sein?**
- L. Könnte Abschnitt K der 7. Stufe die 8.**

Stufe sein?

- M.** Wenn Abschnitt K der 7. Stufe die 8. Stufe wäre, würde dies die Möglichkeit ausschließen, daß die Abschnitte G, H, I, J, K, L und M die 8. Stufe sind?
- N.** Könnten Abschnitt M und Abschnitt N der 7. Stufe die 8. Stufe sein?
- O.** Könnte der umstand, daß dieser Abschnitt o (der 7. Stufe) die Neuordnung des Abschnitts M als 8. stufe stichhaltig machen.
- P.** Scheint es, als ob Jeder Abschnitt in der dargestellten form in jedem falle als 8. Stufe angesehen werden könnte?
- Q.** Könnte Abschnitt P der 7. Stufe die 8. Stufe sein?
- R.** Könnte Abschnitt P der 7. Stufe die 8. Stufe sein?
- S.** Erweckt Abschnitt R der 7. Stufe den Anschein mit Abschnitt I der 7. Stufe identisch zu sein?
- T.** Könnte Abschnitt S der 7. Stufe die 8. Stufe sein?
- U.** Wenn alle diese Abschnitte der 7. Stufe als selbständige stufen erachtet würden und somit diese die 21. Stufe wäre, wäre damit die frage nach der 8. Stufe gelöst?
- V.** Hat die 8. Stufe eine Qualität angenommen, die sich von der, sagen wir, 4. Stufe unterscheidet?
- W.** Wenn wir annehmen müßten, daß Abschnitt V der 7. Stufe tatsächlich die 8. Stufe wäre, könnten wir dann denken, daß möglicherweise Abschnitt W der 7. Stufe die tatsächliche 8. Stufe wäre?
- X.** Wenn wir die Möglichkeit in Betracht ziehen müßten, daß Abschnitt S der 7. Stufe das gleiche wäre wie Abschnitt X der 7. Stufe, würde dies dann heißen, daß wir fragten, ob Abschnitt X das gleiche wäre wie Abschnitt J der 7. Stufe?
- Y.** Erhebt sich die Frage in Abschnitt X nicht zu

Abschnitt S, R, I oder X, sondern tatsächlich nach "Gleichheit"?

Z. Ist die tatsächliche Frage in Abschnitt Z nicht die Frage nach "Gleichheit", sondern die nach "Tatsächlichkeit"?

Esta obra en sí abarca o revela algunos de los problemas ya resueltos por Kosuth en las obras anteriores. Al inicio, la obra, mediante su estructura lingüística expone:

- 1- subtítulo u título de la obra: Arte como idea (como idea).
- 2- El asunto de la obra: el concepto como arte (como idea).
- 3- Contemplamos a través de la obra su forma de presentación que se diferencia con el período anterior: proto-investigaciones.
- 4- El carácter destacable de la obra es el uso del concepto (los conceptos están relacionados con el lenguaje) como material de la obra.
- 5- La idea de la obra (descripción de distintas situaciones).
- 6- Conceptos como signos lingüísticos.
- 7- La significación de la obra.
- 8- Con la obra Kosuth quiere demostrar como la obra podría tener una naturaleza inmaterial.
- 9- Contemplando y leyendo la obra, recordamos enseguida que el texto está descontextualizado, está en un lugar que no le corresponde.
- 10- De las cuatro formas diferentes de hacer obras de arte conceptual, en esta obra en concreto Kosuth utiliza la palabra.
- 11- La interpretación de la obra para poner de relieve su contenido depende del espectador-lector.
- 12- Con la obra Kosuth demuestra también el problema de la traducción.
- 13- la obra por el hecho se aleja de la pintura y la escultura.
- 14- Kosuth con la presentación de su obra finaliza su responsabilidad como artista; a partir de allí todo depende de la audiencia y del contexto donde la obra se expone. Al exponer

la obra en el contexto el significado de la obra inicia su vida independiente.

J. Maderuelo quien opina, que vivimos unos momentos en los que los géneros se han diluido. Es decir, las fronteras que antes marcaban las diferencias entre pintura, escultura, arquitectura y otras artes han dejado de existir.

Ya que no tuvimos la suerte de tener acceso a los documentos de las obras de Kosuth, nos basamos en su "Quinta investigación" para este análisis crítico.

Al volver a retomar las distintas metodologías de las teorías del arte, esta vez, examinamos y aplicamos el método de Cassirer. Se puede formular la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las opiniones de E. Cassirer sobre el problema de la forma y contenido en la obra de arte?. Ahora bien, su respuesta será punto de partida para aplicar su metodología, a la lectura de la obra de Kosuth.

Cassirer en "Filosofía de las formas simbólicas" defendía la idea de que toda conformación externa de lo existente sensible, debe basarse en determinadas proporciones internas. (Interior numbers) pues la forma nunca puede crearse a partir de la materia sino que es y permanece inmutable e imperecedera como unidad fuertemente ideal que da primero forma determinada a la pluralidad en que se imprime. Estas proporciones internas y espirituales y no la existencia y naturaleza accidentales de las cosas empíricas es lo que el auténtico artista representa en su obra.

Como se ve la idea de Cassirer de formar el concepto de la forma y el concepto de la creación artística están cerca de las posiciones de Miguel Angel, donde él defendía que el artista, aunque directamente inspirado en la naturaleza debe representar lo que ve en la naturaleza conforme a un canon ideal de su espíritu, es decir, Miguel Angel, no actúa

directamente sobre la belleza visible del mundo de las cosas físicas. La belleza física en cuanto tal había dejado de interesarle. La utilizó como medio de comunicar o revelar un estado espiritual... La influencia dominante es, en este período, el neoplatonismo, que afecta a sus ideas sobre la relación de la pintura con el mundo visible. Ya no se hace mención de la pintura como imitación de la naturaleza y el interés se centra en la imagen mental e interna... La idea presente en la mente del artista es más bella que la obra final. Para Miguel Ángel la característica esencial de la escultura consiste en que el artista comienza con un bloque de piedra ó de mármol y lo talla hasta que da vida o descubre en él la estatua. esta estatua equivale a la que el artista tenía en su propia mente; y puesto que la estatua existía en potencia en el bloque, antes que el artista comenzase a trabajarla, es en cierto sentido exacto decir que la idea de la mente del artista existía también en potencia en el bloque y todo lo que ha hecho esculpiendo su estatua ha sido descubrir esta idea. (146).

las opiniones de Miguel Ángel y Cassirer con respecto a la creación artística tomó consonancia en la idea de que la idea del arte o de la obra de arte se forma en la mente o en el espíritu del artista, no en otro lugar y por ende Cassirer había mencionado el concepto de "Forma interna". Para Cassirer nuestra relación con el mundo y lo que expresamos sobre él consiste en que formamos "imágenes virtuales internas o símbolos" de los objetos exteriores de tal modo que las consecuencias lógicamente necesarias de las imágenes sean siempre las imágenes de las consecuencias naturalmente necesarias de los objetos reproducidos. (147).

No obstante, Cassirer sobre el concepto del contenido ha destacado en su obra:

"Por el contrario, si se parte no tanto del concepto general

del mundo como del concepto general de la cultura, la cuestión adquiere entonces una forma distinta. Pues el contenido del concepto de la cultura no puede desvincularse de las formas y direcciones fundamentales de la creación espiritual: el "ser" no puede aprehenderse aquí de otro modo que en la "acción". Sólo en la medida que haya una dirección específica de la fantasía y la intuición estética, habrá un campo de objetos estéticos"(148).

Para Cassirer el problema de la forma y contenido de cualquiera de las formas del espíritu-el lenguaje, el conocimiento científico, el mito, el arte y la religión- pasa por transformar el mundo pasivo de las meras impresiones en las cuales parecía primero estar atrapado el espíritu, en un mundo de pura expresión espiritual.

Ahora bien, vamos a ver Cassirer qué dirección ha dado a su discurso sobre términos como concepto, signo, símbolo, significado, lenguaje, forma y contenido.

Para Cassirer todo movimiento de la forma del espíritu culmina en el saber absoluto, donde el espíritu alcanza el elemento puro de su existencia, el concepto:

"En esta su última meta están contenidos como momentos todos los estadios anteriores que ha recorrido, pero quedando también reducidos a meros momentos. De este modo, de todas las formas espirituales sólo parece corresponderle aquí también a la forma de lo lógico, la forma del concepto y del conocimiento, una auténtica y verdadera autonomía. El concepto no es sólo el medio para representar la vida concreta del espíritu, sino que es el elemento substancial propiamente dicho del espíritu".(149)

Una vez explicado la idea del concepto, hemos detectado en donde, Cassirer empieza a explicarnos lo que entiende por el

concepto de "símbolo" basandose sobre las opiniones de H. Hertz, por lo menos de modo seguro existen diferencias de punto de vista entre Cassirer y Kosuth. La razón por la cual argumentamos esto, es que al estudiar las primeras obras de Kosuth (sus protoinvestigaciones) se aprecia que los conceptos de signo o símbolo no se adaptan con aquellas obras y por ende tampoco podría haber sintonía entre ellos en los pensamientos fundamentales. Eso quiere decir que la obra al no referirse a algo fuera de la obra, la obra deja de contener signos. La obra misma se autoverifica. En el interior de la obra no existe símbolo alguno. Estas obras descartan el problema del signo. Se podría decir que el conjunto de los elementos que constituyen la obra no hacen mención a algo fuera de ellos mismos. Otro de los problemas que hemos localizado al estudiar la obra de Cassirer en su forma de pensar ha sido lo siguiente. Tal vez en los años que Cassirer se dedicó a escribir la obra que estamos tratando no podría imaginar que un día de pronto los géneros se diluirían. La situación de las artes se ha vuelto más compleja de lo que era antes, y de paso como el propio lenguaje escrito (el mundo de los signos lingüísticos y conceptos) llegan a ser material de la obra de arte visual. De todos modos esta reflexión no disminuye la importancia de la obra de Cassirer.

Retomando de nuevo "La quinta Investigación" de Kosuth, sin embargo en las obras en las que él solamente ha utilizado los signos lingüísticos la situación cambia. En este caso se podría afirmar que Kosuth a pesar de que cambia su estrategia al utilizar el concepto de forma de presentación, sin embargo, obras como "water", "meaning", "painting", "universal", etc. si son signos. y por corolario "La quinta Investigación de la serie "Arte como Idea como Idea" también contiene un sistema signico. Mirando la obra de Kosuth desde

esta optica, entonces las reflexiones de Cassirer recobrarán su importancia. De todos modos todo el discurso en torno del lenguaje de un modo magistral tuvo lugar en el "Cratilo o del lenguaje" de Platón, e incluso en el siglo XIX, el poeta Stephan Mallarmé usó la página de papel y las figuras de sus textos de un modo deliberado y problemático, creando su poema con un aspecto auto-evidente visual. En el poema "A THrow of Dice" (un coup de dés), toda la hoja de papel está usada como un campo por donde pasan el texto exparcido- las líneas son dispersas como los elementos en una pintura, a las palabras se las ha dado distintas formas y tamaños. Además, el poema busca expresar lo que Mallarmé llamo 'temas de pura y imaginación compleja o intelecto', más que pasiones y dramas, lo cual él vió como tema tradicional de versos. El poeta Paul Valéry mencionó que 'me pareció que estaba mirando la forma y patrón de un pensamiento, colocado por primera vez en el espacio infinito'. 'imaginando', pensamiento o conocimiento, como sería, el primer objetivo del arte conceptual.

Y por último, la obra que seleccionamos para su lectura sería: "La Décima Investigación (Arte como Idea como Idea), Proposición 4", que fué expuesta en la galería Leo Castelli de Nueva York en los meses de enero-febrero de 1974 (ver la figura N° 19).

Susan Heinemann al ver "La décima investigación" de Kosuth opinó que el formato mismo da una relación de las investigaciones previas de Kosuth. Lo que se contemplaba en la sala de la galería era una sólo fila de ocho pupitres y sus sillas correspondientes, cada mesa con un cuaderno de un texto de cuatro fotocopias y delante, dos mapas de anteproyectos los cuales diagramaban la relación estructural de un texto con otro. La galería como aula, el espectador

asignado a la tarea de reforzar la lección. Un resumen del curso esta contenido en un aviso impreso sobre el muro. cada una de las mesas con los textos acompañados y los mapas representan un "mundo de discursos"- A. sociología, 1. lingüístico, B. psicología, 2. antropología, C. historia, 3. política, D. ciencia, 4 arte. La "realidad específica de cada disciplina está definida mediante sus textos y su fuente de información. El mapa más pequeño sirve como una clave, dando el símbolo designado para las unidades las cuales comprende el campo e ilustra como cada texto se entrelaza con el siguiente texto hacia un total criptográfico. El mapa más grande traza este mundo (dibujado con líneas sólidas) en relación a otros mundos (superpuesto por una línea de puntos). Como Kosuth explica, el esquemático entretelado de los mundos demuestra la concepción de otra realidad "(estudiar o leer: cultura)" lo cual esta llegando "categóricamente" por adición, así como "contextualmente" mediante el intercambio entre sus secciones. Y además, sobre el muro opuesto, un mapa marcado enteramente en líneas sólidas, presenta la suma de ambos la letra y el número une como la construcción de un mundo. Esta totalización, lectura de Kosuth, sirve como un "modelo analítico" del arte. Ello prepara un marco que incorpora toda previa actividad de arte y al mismo tiempo constituye una base para futuras investigaciones. Sin embargo esto es trazar una analogía a un paradigma científico.

Aparte de las explicaciones dadas sobre el formato de la obra -aunque hablaré de ello de nuevo más adelante- nos interesa mencionar las palabras textuales de Heinemann donde ella reflexiona sobre los textos de Kosuth comparando las propuestas de Kosuth con las de Greenberg en las cuales afirma:

En "Arte después de la filosofía" y subsiguientes textos, Kosuth condena el énfasis del formalismo sobre la morfología. A pesar de todo lo que él estaba discutiendo en contra, no parece tanto el estudio de la forma en sí, sino más la insistencia sobre las propiedades físicas de los objetos. En su asunto con el concepto de arte lo que él concentró era el carácter lingüístico de sus definiciones (obras). ¿Pero esto no es justo otro tipo de formalismo? ¿Exactamente como dogmático en sus afirmaciones y, al final, con un sistema de investigación cerrada?

Lo fundamental para la escuela de pensamiento greenbergiana, es su suposición que el arte es sobre sí mismo, una dialéctica interna es decir lo que cada obra comenta y articula sobre su naturaleza como arte. ¿Realmente Kosuth cuestiona esta función? o ¿es su movimiento un enfoque sobre las cualidades materiales del arte como objeto de su marco teórico?, ó es, exactamente un cambio en su estructura? Mirando y leyendo la obra de Kosuth, lo que llega a ser importante es la sintaxis, las normas de la construcción las cuales apoyan su intención como una proposición analítica. Todo se centra alrededor de la auto-definición del producto o modelo (intentar substituir pintura y escultura), sobre la consistencia interna de su lenguaje (o forma). Lo que uno tiene pues no es una investigación sobre una demostración, ni el examen de una idea sino su ilustración".(150)

Y para terminar este documento acudimos a algunos de los aforismos de autores de arte de concepto para hacer énfasis sobre la importancia del lenguaje. Por ejemplo en el caso de Vincenzo Agnetti quien ha reflexionado sobre el lenguaje escribiendo:

- . "El lenguaje es el primer instrumento portátil por el hombre.
- . La palabra es un signo portátil.
- . La palabra escrita o hablada desvaloriza el objeto lo cual lo sostiene pero esta objetivizado.
- . La palabra no escrita y no hablada permanece el espíritu real misterioso.
- . La palabra cuando esta sólo tiende a multiplicar

mucho sus significados.

- . Las diferentes palabras juntas forman el habla, un objeto alcanzable.
- . Las diferentes palabras juntas forman una historia, un objeto poético.
- . Las diferentes palabras juntas forman un enjuiciamiento, un objeto político.
- . Una palabra repetida llega a ser otra palabra".(151)

Y en el caso de J. Latham, dice: "El lenguaje- como un medium, es imposible decir todas las verdades". (152).

NOTAS DE IV. ESTUDIO DE LAS OBRAS DEL PERIODO 1966 - 1974

- (1) Boice, B. : J. Kosuth: Two Shows [Review]. Artforum (New York), 11, N° 7, (March 1.973): pp. 84-85.
- (2) Beardsley, M.C. ; Hospers, J. : Estética. Historia y fundamentos. Ed. Cátedra, Madrid, 1.990, pp. 115 - 116.
- (3) Solana, D. G. : Joseph Kosuth como artista platónico. En: "La estética del Nihilismo". Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), Santiago de Compostela, 1.996, pp. 125-126.
- (4) Ramos, M.E. : Interviews. Joseph Kosuth. Intervenciones en el espacio exhibición. Museo de Bellas Artes de Caracas. Caracas - Venezuela.
- (5) Ramos, M.E. : op. cit.
- (6) Beardsley, M.C. ; Hospers, : op. cit. (2), p. 120.
- (7) Camfield, W.A. : Marcel Duchamp Fountain. Houston Fine Arts Press, 1.989, pp. 37 - 38.
- (8) Lippard, L.R. ; Chandler, J. : The dematerialization of art. Art International (Lugano) 12, N° 2 (Feb, 1.968), pp. 31-36.
- (9) Krauss, R.E. : La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid, Alianza Editorial, 1.996, pp. 209-237.
- (10) Brand, G. : Los Textos Fundamentales de Ludwig Wittgenstein. Madrid, Alianza Editorial, 1.987, p. 30 (PB 152¹⁷⁸).
- (11) Brand, G. : op. cit. p. 31. (PB 152¹⁷⁹).
- (12) Brand, G. : op. cit. p. 30. (PB 34⁷¹).
- (13) Brand, G. : op. cit. p. 30. (PB 153¹⁸⁰).
- (14) Brand, G. : op. cit. p. 31. (v. W p.216).
- (15) Brand, G. : op. cit. p. 29. (v. PB 47⁸⁰).
- (16) Beardsley, M.C. ; Hospers, : op. cit. (2), pp. 141-144.
- (17) Brand, G. : op. cit. p. 29. (v PB 47⁸⁰).
- (18) Beardsley, M.C. ; Hospers, : op. cit. (2), p. 142.
- (19) Brand, G. : op. cit. p. 32.

- (20) Brand, G. : op. cit. p. 39. (BR. p. 268).
- (21) Brand, G. : op. cit. p. 41. (PV 216).
- (22) Brand, G. : op. cit. p. 43. (v. Gr 101-102).
- (23) Brand, G. : op. cit. p. 43. (BL p. 21).
- (24) Brand, G. : op. cit. p. 45. (BL p. 65).
- (25) Brand, G. : op. cit. p. 45. (Z 24; v. Z 18, 19, 20).
- (26) Brand, G. : op. cit. p. 46. (v Gr 96).
- (27) Brand, G. : op. cit. p. 46. (Gr 63).
- (28) Brand, G. : op. cit. p. 46.
- (29) Brand, G. : op. cit. p. 46. (v. WP 237).
- (30) Brand, G. : op. cit. p. 49. (v. T 2.161).
- (31) Brand, G. : op. cit. p. 49. (v T. 2.18).
- (32) Brand, G. : op. cit. p. 48. (v. Gr p. 212).
- (33) Brand, G. : op. cit. p. 49.
- (34) Brand, G. : op. cit. p. 49. (v. T. 2.1511, 2.1515).
- (35) Brand, G. : op. cit. pp. 49-50 (v. TB p. 112).
- (36) Brand, G. : op. cit. p. 50. (v. TB p. 111).
- (37) Brand, G. : op. cit. p. 50. (v. TB p. 111).
- (38) Brand, G. : op. cit. p. 50.
- (39) Brand, G. : op. cit. p. 50. (PB. 166²⁰⁰).
- (40) Brand, G. : op. cit. p. 50. (v. W p. 47).
- (41) Brand, G. : op. cit. p. 51. (v. T 4.05).
- (42) Brand, G. : op. cit. p. 51. (v. Gr. 85).
- (43) Brand, G. : op. cit. p. 51. (v T. 5.555 - 5.556).
- (44) Goodman, N. : Los lenguajes del arte. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1.976, pp. 37-38.
- (45) Arnheim, R. : Ensayos para rescatar el arte. Madrid Cátedra, 1.992, p. 55.

- (46) Arnheim, R. : op. cit. p. 56.
- (47) Arnheim, R. : op. cit. p. 62.
- (48) Barasch, M. : Teorías del arte. De Platón a Winckelmann. Madrid, Alianza Editorial, 1.991, p. 63.
- (49) Barasch, M. : op cit. p. 63.
- (50) Barasch, M. : op cit. p. 66.
- (51) Barasch, M. : op cit. p. 141.
- (52) Hardy, T. : Language in Art Since, 1.960. Galleries Magazine, August/September, 1.988, pp. 62-63.
- (53) Hardy, T. : op cit. pp. 62-63.
- (54) Morgan, R.C. : The making of wit: Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest. Arts Magazine, January, 1.988, Vol. 62, N° 5, pp. 48-51.
- (55) Harrison, Ch. : A very abstract context. Estudio International (New York) 180, N° 927 (Nov, 1.970) pp. 194-198.
- (56) Baker, E.C. : Joseph Kosuth: Information, please. Artnews, February, 1.973, vol. 72, N° 2, pp. 30-31.
- (57) Ayer, A.J. : El positivismo lógico. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1.981, p. 148.
- (58) Brand, G. : op. cit. (10) p. 54-55.
- (59) Marchán Fiz, S. : Del arte objetual al arte de concepto. p. 415.
- (60) Marchán Fiz, S. : op cit. p. 415.
- (61) Marchán Fiz, S. : op cit. p. 416.
- (62) Marchán Fiz, S. : op cit. p. 416.
- (63) Marchán Fiz, S. : op cit. p. 416.
- (64) Marchán Fiz, S. : Del arte objetual al arte de concepto. Madrid, Edite: Comunicación Serie B, Alberto Corazón Editor, 1.972 p. 415.
- (65) Marchán Fiz, S. : op cit. (60) p. 419.
- (66) Marchán Fiz, S. : op cit. (60) p. 420.

- (67) Marchán Fiz, S. : op cit. (65) p. 213.
- (68) Bozal, V. : Mímesis: Las imágenes y las cosas. Madrid, Visor, 1.987, pp. 127-128.
- (69) Borobio, N.L. : El arte expresión vital. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1.987, pp. 84-85.
- (70) Brand, G. : op. cit. (10), p. 41.
- (71) Ogden, C.K. ; Richards, I.A. : El significado Del significado. Una investigación acerca de la influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de las ciencias simbólicas. Barcelona, Ediciones Paidós, 1.984, p. 33.
- (72) Ogden, C.K. ; Richards, I.A. : op. cit., p. 33.
- (73) Ogden, C.K. ; Richards, I.A. : op. cit., p. 34-36.
- (74) Ogden, C.K. ; Richards, I.A. : op. cit., p. 36-37.
- (75) Grundberg, A. ; McCarthy, G.K. : Photography and Art-Interactions Since 1.946. Cross River Press, New York, Primera Edición, 1.987, p. 16.
- (76) Grundberg, A. : Conceptual Art and the photography of ideas. (1.987), (vease en 76), pp. 134-135.
- (77) Miller-Keller, A. : (vease en 76) p. 135.
- (78) Grundberg, A. : op. cit. (77). p. 138.
- (79) Grundberg, A. : op. cit. (77). p. 139.
- (80) Prinz, J. : Art Discourse/Discourse in Art. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1.991, pp. 45-78.
- (81) Marchán Fiz, S. : op cit. (65) p. 200-202.
- (82) Battcock, G. : El Arte como idea. Documento sobre el arte conceptual. Barcelona, Ed. G. Gili, 1.977, pp.74-75.
- (83) Battcock, G. : op. cit. (83). p. 66.
- (84) Marchán Fiz, S. : op cit. (65) p. 213.
- (85) Marchán Fiz, S. : op cit. (65) p. 213-214.
- (86) Panofsky, E. : El significado en las artes visuales. Madrid, Alianza Editorial, 1.987, p. 20.

- (87) Fundación Caja de Pensiones : op. cit. (84). p. 37.
- (88) Panofsky, E. : op. cit. (88). p. 21.
- (89) Panofsky, E. : op. cit. (88). p. 26.
- (90) Panofsky, E. : op. cit. (88). pp. 28-29.
- (91) Panofsky, E. : op. cit. (88). p. 29.
- (92) Fundación Caja de Pensiones : op. cit. (84). p. 37.
- (93) Fundación Caja de Pensiones : op. cit. (84). p. 32.
- (94) Fundación Caja de Pensiones : op. cit. (84). p. 32.
- (95) Panofsky, E. : op. cit. (88). p. 29.
- (96) Panofsky, E. : op. cit. (88). p. 31.
- (97) Panofsky, E. : op. cit. (88). pp. 47-48.
- (98) Panofsky, E. : op. cit. (88). p. 48.
- (99) Panofsky, E. : op. cit. (88). pp. 49-50.
- (100) Fundación Caja de Pensiones : op. cit. (84). p. 37
- (101) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. : Dada y Constructivismo. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 9 de Marzo - 1 de Mayo 1989. Ministerio de Cultura. pp. 13-25.
- (102) Paz, O. : Poesía y fin de siglo. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1990. p. 51.
- (103) Wellmer, A. : Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno. Madrid, Visor, 1993. p.51.
- (104) Africa Vidal, M. Carmen. : ¿ Qué es el posmodernismo? Alicante, Universidad de Alicante, 1989. p.85
- (105) Africa Vidal, M. Carmen. : op. cit. (104). p. 88.
- (106) Kosuth, J. : Arte after philosophy and after. Collected writings, 1966-1990. Cambridge, Mass: Mit Press, 1991. p.246.
- (107) Subirats, E. : El final de las vanguardias. Baelona, Ed. Anthropos, 1989. pp. 119-121.

- (108) Stiles, K. and Selz, P. : Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings. Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996. p.805.
- (109) Stiles, K. and Selz, P. : op. cit. (108). p. 806.
- (110) Stiles, K. and Selz, P. : op. cit. (108). pp. 808-809.
- (111) Stiles, K. and Selz, P. : op. cit. (108). p. 812.
- (112) Solana Diez, G. : El estado de la cuestión: Situación actual de la estética. En Diálogo filosófico, Mayo/Agosto 1988, N^o 11. Madrid, Ediciones Encuentro. p.188.
- (113) Burger, P. : Teoría de la vanguardia. Barcelona, Península, 1997. p.118.
- (114) Fundación Caja de Pensiones. : Arte conceptual una perspectiva. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 20 de Marzo - 29 de abril 1990. p.43.
- (115) Ramirez Luque, M^a Isabel. : Arte y belleza en la estética de Hegel. Sevilla: Universidad, 1988. p. 226.
- (116) Fundación Caja de Pensiones. : op. cit. (114). p. 10-11.
- (117) Fundación Caja de Pensiones. : op. cit. (114). p. 12
- (118) Fundación Caja de Pensiones. : op. cit. (114). p.39.
- (119) Fundación Caja de Pensiones. : op. cit. (114). p.39.
- (120) Ramirez Luque, M^a Isabel. : op. cit. (115). p.256.
- (121) Ramirez Luque, M^a Isabel. : op. cit. (115). p.247.
- (122) Kosuth, J. : op. cit. (106). pp. 47-56.
- (123) Kosuth, J. : op. cit. (106). pp. 47-56.
- (124) Ramirez Luque, M^a Isabel. : op. cit. (115). p.258.
- (125) Ramirez Luque, M^a Isabel. : op. cit. (115). p.259.
- (126) Sureda, J y Guasch, Ana María. : La trama de lo

- moderno. Madrid, Akal, 1987. pp.150-151.
- (127) Sureda, J y Guasch, Ana María. : op. cit. (125). p.152.
- (128) Ramirez Luque, M^a Isabel. : op. cit. (115). pp. 315-316.
- (129) Van Doesburg, Teo : Principios del nuevo arte plástico y otros escritos. Valencia, Colegio Oficial del Aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia. Colección de Arquitectura. 18. pp. 59-62.
- (130) Marchán Fiz, S. : Documenta 5 de Kassel. Goya (Madrid), N^o 109 (Julio-Agosto 1972). p.46.
- (131) Jimenez, Marc. : Theodor Adorno: Arte, Ideología y Teoría del arte. Buenos Aires, Amorrortu editpres, 1973. pp. 109-111.
- (132) Adorno, Theodor W. : Teoría Estética. Madrid, Taurus, 1989. Primera edición :1980. p. 188.
- (133) Adorno, Theodor W. : op. cit. (131). pp. 189-190.
- (134) Kosuth, J. : op. cit. (121). p. 147.
- (135) Baker, Kenneth. : Joseph Kosuth. Castelli Gallery [Review]. Artforum (New Yprk) 10, N^o 4 (December 1971): pp. 86-87.
- (136) Prinz, J. : Art Discourse/Discourse in Art. Rutgers University press New Brunswick, New Jersey 1991. p.63.
- (137) Prinz, J. : op. cit. (135). pp. 62-63.
- (138) Wittgenstein, L. : Investigaciones Filosóficas. Barcelona, Editorial crítica, 1988. p. 445.
- (139) Beardsley, Monroe C. y Hospers, J. : op. cit. (2). p. 136.
- (140) Focillon, H. : La vida de las formas. Elogio de la mano. Madrid, Xarait, 1983. p. 9.
- (141) Focillon, H. : op. cit. (140). pp. 9-11.
- (142) Subirats, E. : op. cit. (107). pp. 129-130.
- (143) Focillon, H. : op. cit. (140). p.9.

- (144) Focillon, H. : op. cit. (140). p. 17.
- (145) Focillon, H. : op. cit. (140). pp. 14-15.
- (146) Blunt, A. : Teoría de las artes en Italia. 1450-1600. Ediciones Cátedra, Madrid, 1985. pp. 75-96.
- (147) Cassirer, E. : Filosofía de las formas simbólicas (I. El lenguaje). fondo de Cultura económica. 1ª edición en español, México, 1971. pp. 14. .
- (148) Cassirer, E. : op. cit. (147), p. 20.
- (149) Cassirer, E. : op. cit. (147), p. 24.
- (150) Heinemann, S. : J. Kosuth [Review]. Artforum (New York) 13, N° 8. (April 1975): pp. 76-77
- (151) Stiles, K. and Selz, P. : Theories and documents of contemporary art. University of California press, London, England, 1996. p. 863.
- (152) Stiles, K. and Selz, P. : op. cit. (151). p. 864.

ABRIR CONTINUACIÓN CAPÍTULO IV

