



ABRIR CAPÍTULO I

I.2. Tendencias e Influencias

I.2.1. Suprematismo y Neoplasticismo

"El arte contemporáneo, en general, podría llegar a definirse cómo un arte de reflexión sobre sus propios datos"

S. Marchán Fiz, 1974.

"Las leyes específicas del arte no tienen nada que ver con la estética de lo bello natural"

W. Worringer, 1908.

"La superficie natural de las cosas es ciertamente bella, pero su imitación es algo muerto. Las cosas nos dan todo, pero su representación no nos da nada más"

P. Mondrian, 1911-1914.

"El problema de la forma ha jugado y sigue jugando un papel importante en el arte suprematista. Sin él es imposible revelar ninguno de los elementos de la percepción: Color dinámico, estático, mecánico, móvil, etc"

K. Malevich, 1928.

"El siglo XX es rico en problemas de forma no sólo en el arte, sino también en las condiciones económicas. El desarrollo más significativo en el arte ha sido su cambio hacia la no objetividad y su liberación del contenido que durante miles de años había estado vinculado al mismo. El cubismo, el futurismo y el suprematismo han establecido un lazo inmediato con el mundo, revelando sus sensaciones"

K. Malevich, 1928.

"La intuición ilumina y por consiguiente se asocia al pensamiento puro juntos forman una inteligencia que no es simplemente cerebral, que no calcula, sino que siente y piensa... los que no entienden la naturaleza de ésta inteligencia, consideran al arte no figurativo como un producto puramente intelectual"

P. Mondrian, 1937.

En los apartados anteriores hemos venido explicando cuales fueron las ideas tempranas de Kosuth, su desarrollo artístico desde el punto de vista de críticos como G. Inboden, D. Robbins y Gabriel Guercio. Principalmente tuvimos la

intención de trazar la complejidad del desarrollo artístico de J. Kosuth en un contexto artístico-histórico conceptual, y por último una aproximación al pensamiento artístico de Kosuth desde 1966 a 1974. Las referencias descritas nos brindan también la oportunidad de interrelacionar los apartados anteriores con las influencias y actitudes que recibieron los conceptualistas en general.

Construyendo el hilo conductor o el gráfico de antecedentes formales y culturales del arte conceptual, (Gráfico N° 13), como referencia, partiendo de las opiniones de Simón Marchán Fiz en "Del arte objetual al arte de concepto -Epílogo sobre la sensibilidad <<postmoderna>>", y de las de Victoria Combalía Dexeus en "La poética de lo neutro -Análisis y crítica del arte conceptual", en donde ambos autores reflexionan acerca de lo referido. Por ejemplo Marchán Fiz opina: *"El arte conceptual ha tenido, en primer lugar, su estímulo en las tendencias constructivistas que progresivamente abandonaron el objeto o se centraron en la constitución estructural del mismo. El principio de la pura instrumentalidad del objeto era formulado ya en el arte concreto desde Mondrian, Malevitch, el elementarismo, M. Bill, etc. Continúa explicándonos cómo la <<nueva abstracción>> instauraba la continuación visual virtual en el espacio. O cómo el óptico subrayaba en términos tradicionales la inestabilidad y la desaparición del tema único, debido a la posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del espectador. Las tendencias cinético-lumínicas desprestigiaban el elemento objetual y realizaban el carácter procesual. Así mismo, el arte cibernético, dando relevancia al programa y a la estética generativa, sucedía la creación de una idea, careciendo de interés su propia producción.*

Desde una perspectiva más decisiva en la actualidad, el propio M. Duchamp, considera el arte no atento a una cuestión de morfología como de función, no tanto de apariciencia como de operación mental. La máxima objetualización en Duchamp inaugura al mismo tiempo la desmaterialización y conceptualización, la declaración de los objetos en arte

a través de la operación del <<Ready-made>> como ha insistido el propio Kosuth en "Art After Philosophy". Por su parte, Moholy Nagy, en los años treinta, y ordenaba telefónicamente la realización de una serie de obras". (1)

Y continua diciendo que, *"La relación más directa ha sido con la <<abstracción cromática>>, la <<nueva abstracción>> y <<el minimalismo>>. Desde Klein, Manzoni en Europa y, sobre todo, desde Ad. Reinhardt se instauro el lenguaje proposicional del arte, se afianza la teoría textual, es decir, el análisis de los signos lingüísticos establecidos como arte. Posteriormente, minimalistas como André, Judd, Dan Flavin, etc., desmitifican progresivamente el objeto a favor del concepto. Y si Morris centraba el interés en el procedimiento y la materia, llamaban la atención también sobre intenciones y Sol Lewitt subrayaba el polo mental. En 1967 escribía ya, a este respecto: <<En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte.>> (De "Paragraphs on conceptual art", Artforum 1967). La herencia más directa del minimalismo y de la nueva abstracción es la autorreflexión inmanente del arte". (2)*

Brian Wallis en su ensayo **"El hombre que hizo moderno el Museo de Arte Moderno"**, nos brinda la oportunidad de ver **"El diagrama de la evolución de los estilos del arte moderno"**, 1936. MOMA, Nueva York, realizado por Alfred Barr Jr; él en su diagrama presenta una coherente perspectiva del arte moderno (Modern Style). (Gráfico N° 14)

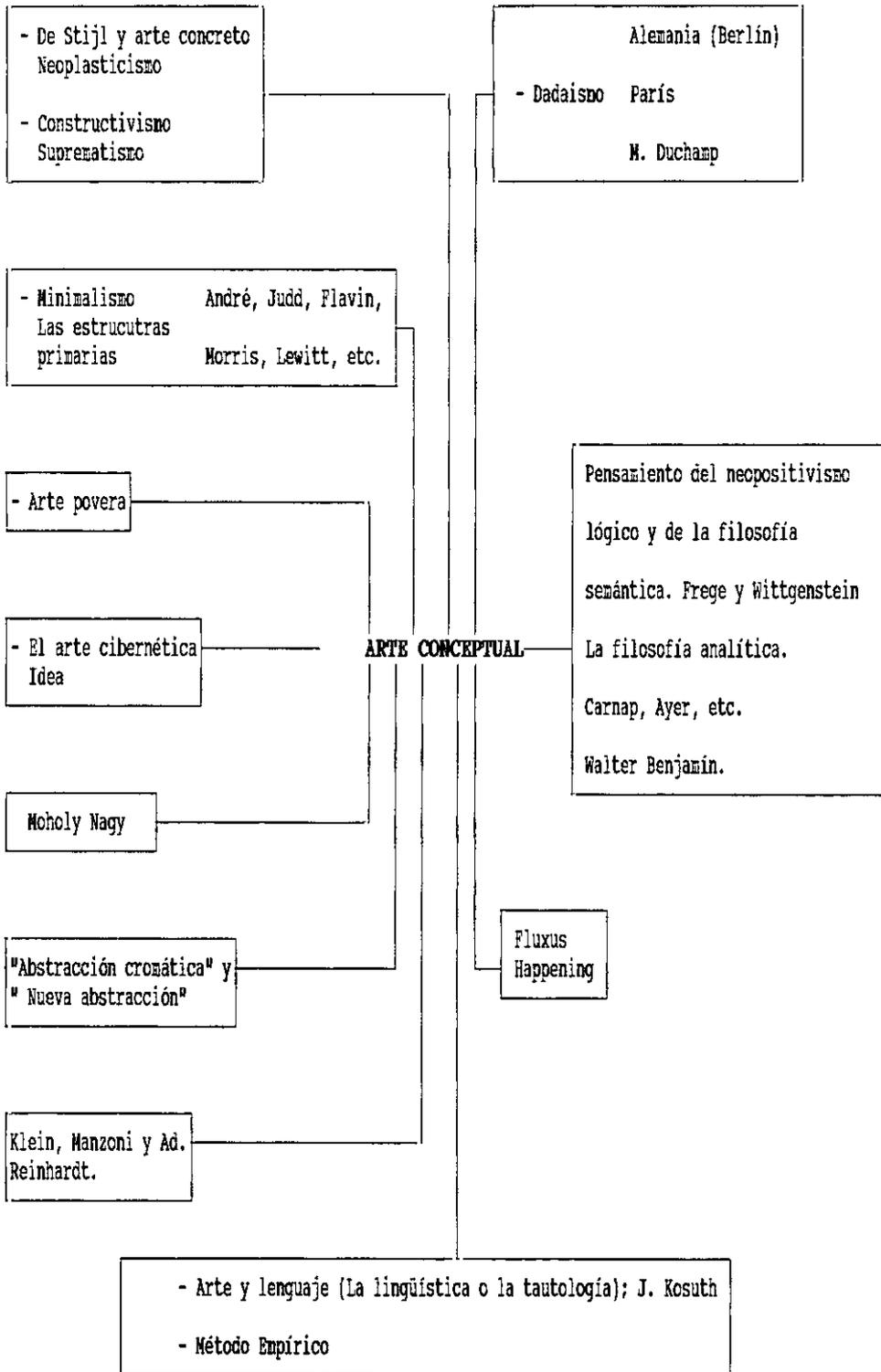
Wallis dice: *"Barr, fue siempre en definitiva un académico, causó su primer gran impacto en la enseñanza, puesto que introdujo el estudio del arte moderno en los planes educativos. Consiguió dominar el típico pero confuso tema del arte moderno y reducirlo a sencillas reglas, modelos y fórmulas -proceso- que culminó en 1936 con su famoso diagrama de la evolución de los estilos del Arte Moderno -originándose en las varias tendencias del neoimpresionismo, cézannismo y sintetismo de la década de 1890, las*

corrientes principales del arte moderno atraviesan de manera clara el cubismo y el futurismo en su camino hacia los resultados finales del arte abstracto geométrico y no geométrico" (3).

Las razones por las cuales añadimos al inicio este diagrama, tienen un aspecto aclarativo para situarnos mejor en el contexto histórico de los grandes cambios que ha habido en el modernismo (art nouveau) desde 1890 a 1935, a su vez ver el lugar que le corresponde al neoplasticismo y suprematismo y también para entender cómo este complejo artístico e histórico llega hasta el arte conceptual. Sin embargo para que el mapa construido tenga un aspecto más completo utilizamos otro diagrama de F. Popper.(4)

Con respecto a nuestro análisis sobre el suprematismo y neoplasticismo tenemos el objetivo de construir primordialmente lo siguiente; mirando principalmente desde el prisma de Herschel B. Chipp el contexto socio-histórico, cultural y artístico de los movimientos mencionados que se fueron formando entre otras tendencias artísticas de las vanguardias históricas del principio del siglo XX, sobre tal construcción de contexto debemos tener en cuenta:

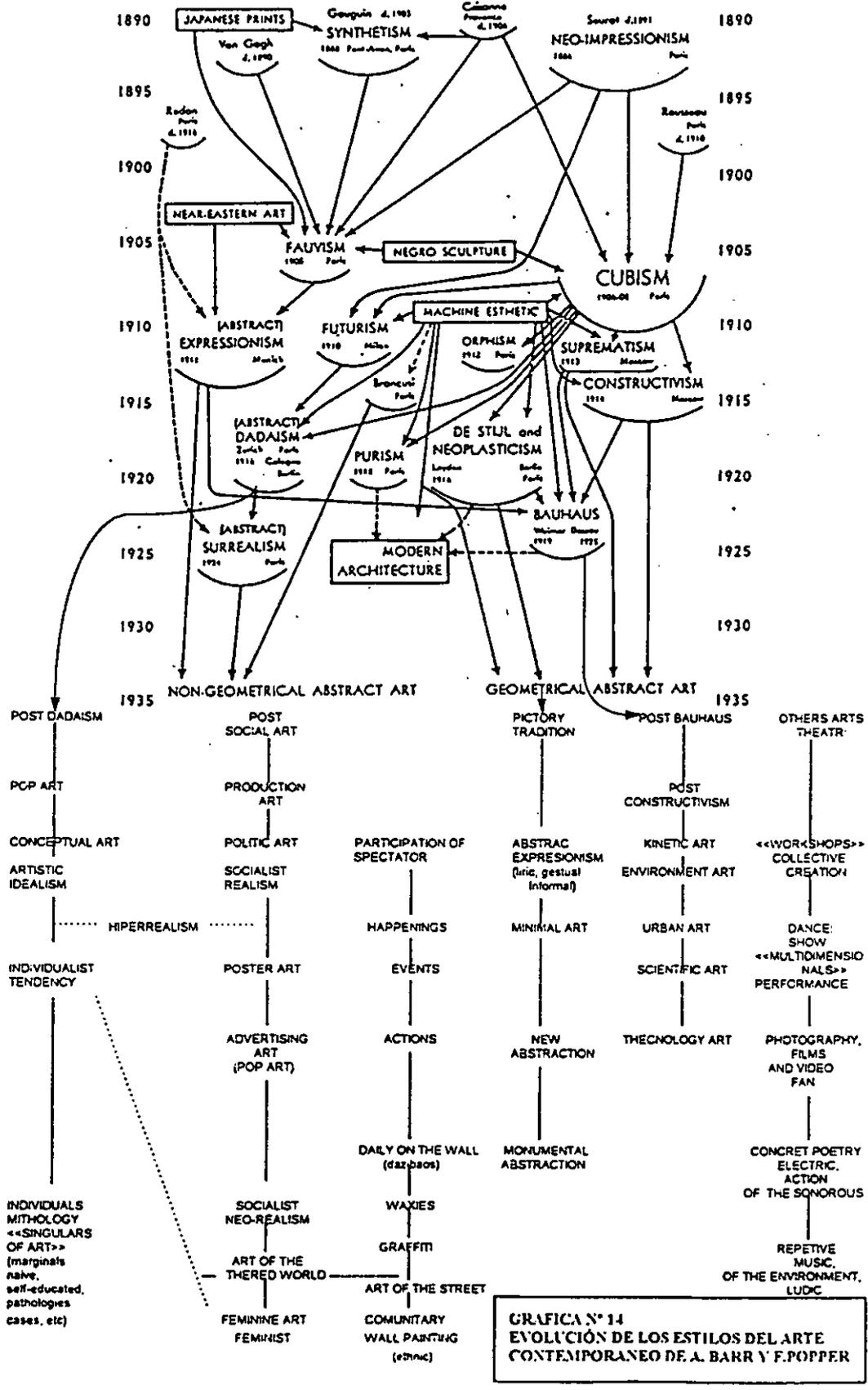
- "Uno de las muchas implicaciones surgidas de la destrucción cubista de los modelos convencionales de la representación fue la idea de que la pintura debería ser una entidad absoluta sin relación alguna con los objetos del mundo visible, y que debería estar compuesta de formas completamente abstractas cuyos orígenes estaban en la mente.



GRAFICA Nº 13 El gráfico de antecedentes formales y culturales del arte conceptual construido según la base de las ideas de Simón Marchán Fiz, Victoria Combalía Dexeus, J. Kosuth y Robert Collidge Morgan.

En estos términos llegó a ser el polo opuesto del cubismo analítico, que tenía derivado sus vocabularios por el quebramiento de las formas naturales hacia formas abstractas y figuras semi-abstractas, después reconstituyéndolas en un orden dinámico y que en cualquier caso, aún tenía lazos con los objetos originales. Esta nueva pintura se refería a lo universal más que a lo específico, y en consecuencia se interesó principalmente de lo mental y sólo secundariamente de los sentidos. Los movimientos que se dedicaron a este ideal se manifestaron por todas partes de Europa empezando justo antes del comienzo de la guerra en 1914. Los más revolucionarios en el concepto por el alcance en influencias fueron, todos aquellos que fueron formados en Holanda y Rusia.

- *Theo van Doesburg (1883-1931) explica a sí mismo como el resultado del idealismo protestante Holandés, influyente en muchos aspectos de la cultura de los países bajos desde la época de la reforma.*
- *Podemos observar que un rasgo de extremismo ha existido siempre en el pensamiento ruso, y que llegó a culminar en un punto explosivo justo antes de la revolución de 1917.*
- *Antes de que el grupo Holandés y Ruso se hubieran formado, Robert Delaunay (1885-1941) en París había desarrollado un estilo No-objetivo que Apollinaire le denominó "Orfismo". Durante 1912 y 1913 pintó imágenes tan completamente dependientes de los contrastes y las armonías de color que ellas producían un dinamismo de color que llegaron a ser para él su único tema. Él declaró "únicamente el color es forma y tema". En su esfuerzo tuvo el apoyo de las primeras teorías que consideraban la acción de los contrastes de color como los efectos dinámicos en sí mismos.*
- *Paul Signac (1861-1933) se había convencido de que los efectos del color podían controlarse y ser dirigidos hacia resultados deseados por el proceso intelectual de analizar los aspectos separados: el color de los objetos, el color de la luz cayéndose sobre ellos, y el color de sus reflejos.*



- El fisiólogo Charles Henry había escrito varios libros, leídos por los artistas, en que atribuía a los diferentes colores ciertos grados de dinamismo y también los movimientos en particulares direcciones.
- Las teorías de Signac y Henry demolieron las asociaciones románticas y metafísicas que durante el siglo XIX habían sido atribuidas a los colores, y dando en su lugar las explicaciones racionales y científicas de sus características reales. Entonces, los colores pueden ser concebidos en términos objetivos como "elementos" puros, más allá de la influencia de objetos físicos y sin asociaciones de una naturaleza sentimental.
- El arte y la teoría de Delaunay siguieron la tensión de la especulación objetiva del grupo Puteaux, estaban interesados en la analogía entre el arte, las matemáticas, y la música; y estaban directamente influenciados ideológicamente por el cubismo de Picasso y de Braque.
- Delaunay era admirado especialmente por los artistas del Blaue Reiter de Munich, con los cuales compartió muchas ideas sobre el color "puro".
- Las pinturas completamente abstractas de Frantisek Kupka (1871-1957) tuvieron sus orígenes en lleno de color, la tradición decorativa de su vida bohemia natural y las escuelas de arte de Praga y Viena, que le dieron el carácter diferente de la actitud agresiva del cubismo analítico.
- El Sincronismo era similar en muchos de sus objetivos al Orfismo, sin embargo era más próximo al futurismo que al cubismo, por que de sus intereses en hacer formas coloreadas llegan a ser dinámicas. Desarrollado entre 1912-1913 por los americanos S. Mac Donald Wright y Morgan Russell (1886-1953).
- La mayor afirmación radical del ideal de lo abstracto en arte proviene de Moscú; las condiciones en el mundo de arte, como en la realidad social y política, estaban maduras para la revolución. En contraste a la mayor desesperación de un país culturalmente

atrasado, Moscú tuvo un pequeño grupo de artistas e intelectuales seriamente vanguardistas, quienes ya vislumbraban anticipaciones fascinantes del nuevo e ideal mundo prometido por el movimiento Bolchevique.

- Los artistas rusos asimilaron ferozmente nuevos movimientos de Europa Occidental, y Picasso y Matisse eran mejor conocidos en los círculos avanzados de Moscú que en París.

- Dos coleccionistas, Tschoukine y Morisov, habían traído desde París, antes de 1914, muchas pinturas de éstos artistas; en las revistas de arte se publicaron numerosas reproducciones de la pintura cubista; el futurismo de Marinetti tuvo grandes éxitos en Rusia.

- Kasimir Malevitch (1878-1935), nunca había estado fuera de Rusia, asimiló ambos estilos, el fauvista y el cubista, mientras eran aún nuevos, avanzando hacia el ideal de una pintura puramente abstracta, que llamó Suprematismo en 1913. En aquel año él pintó la imagen abstracta más pura y radical jamás vista, un cuadrado negro sobre un fondo blanco. Él explica que "en 1913, intentando desesperadamente liberar al arte del lastre del mundo representacional, yo buscaba refugio en la forma de un cuadrado".

- Vladimir Tatlin (1885-1956), en el año de 1913, se hizo la construcción del primer bajo relieve puramente abstracto de metal, cristal y madera, dirigiendo también a un extremo la consecuencia lógica de la idea de Collage y construcción cubista. Su movimiento, El Constructivismo, estaba motivado, como el Suprematismo, por una aceptación completa del mundo contemporáneo de la maquinaria y la producción de objetos de masa. Además, el hecho de que ambos movimientos imaginasen un mundo ideal basado en el funcionalismo absoluto de la máquina y en la eficacia de los materiales industriales les valió para un tiempo el visto bueno de León Trotsky y las funciones críticas en el partido Bolchevique una vez que éste llegó al poder en Rusia.

- El gran monumento de Tatlin para la Tercera Internacional, concebido en 1919, pero

nunca construido, hizo que el estilo constructivista fuese considerado, aunque no por mucho tiempo, como el verdadero estilo de la revolución proletaria.

- Naum Gabo (1890-1977) produjo su primera escultura bajo la influencia de las formas geométricas de cubismo sintético: modelos figurativos y cabezas hechas de los planos unidos de cartón o madera contrachapada.

- Antonio Pevsner, había estudiado pintura en Kiev desde 1909; después del estallido de la revolución en febrero de 1917, Gabo y Pevsner regresaron a Rusia. En Moscú se unieron a Tatlin, Malevitch y otros expatriados como Kandinsky en el gran experimento de la nueva Rusia.

- Kandinsky llegó a ser profesor de la Bauhaus de Viena; El Lissitzky (1890-1947) se unió por un tiempo corto al grupo Holandés De Stijl de Amsterdam.

- Malevitch se fue más tarde a la Bauhaus, donde su manuscrito, escrito en ruso, fue traducido al alemán y publicado en 1927 con el título Die Gegenstandslose Welt.

- Gabo vivió en Berlín hasta 1933 (también él fue activo en el grupo parisino Abstracción-Creación), para después trasladarse a Londres. En 1946 se fue a América, donde siguió escribiendo y trabajando.

- También Gropius -la escuela fue fundada en 1919 en Weimer con el arquitecto Walter Gropius como su principal figura -atrajo a la escuela muchos artistas importantes, tales como Kandinsky, Klee, Feininger, Oscar Schlemmer y Gerhard Marcks, la ideología de la escuela se centró más sobre los problemas del diseño y la construcción que sobre la teoría y sobre los principales ideales de un arte nuevo y una sociedad nueva. El curso básico fue programado por Johannes Itten, pupilo del pintor y teórico Adolf Hoelzel (1853-1934), quien propuso que la fuente de la creación se basa en un entendimiento intelectual y sensual de la verdad del cuerpo natural de los materiales: la madera, el cristal, el metal, etc; y que la tecnología contemporánea con su patrón de nuevas

posibilidades estaba guiado la inspiración. Los pintores suministraron, en términos de Grupius, un "Contrapunto espiritual" al materialismo de los diseñadores.

- Las teorías de la armonía y del color de Hoelzel eran de primera importancia transmitidos a través de dos de sus primeros alumnos, Itten y Otto Schlemmer. La investigación imaginativa de las propiedades corporales del color, la luz y de los materiales industriales del Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946) despertaron enormes entusiasmos entre sus alumnos -F. Menna en <<La opción análitica en el arte moderno>> escribe, "Moholy-Nagy aporta a la Bahaus una mentalidad típicamente análitica así como la exigencia bien patente de transferir los procedimientos del arte al plano de una exactitud lo más próximo posible al trabajo científico; y dado que se considera un artista que trabaja sobre todo dentro del lenguaje visual, somete a su análisis no solamente la pintura, sino todo el ámbito de lo visual, desde la fotografía al cinematografo, de la tipografía al teatro, intentando establecer una rigurosa, exacta, objetiva teoría de la visión. Por lo que se refiere a la pintura, toma en consideración sobre todo dos elementos constitutivos, la superficie y el color, eliminando previamente toda indicación de perspectiva tradicional y reduciendo el lenguaje de la pintura a formas geométricas simples y a colores unidos y lisos, con contrastes netos. Más adelante la superficie es indagada por medio de superposiciones y transparencias obtenidas con la técnica del Collage y de la acuarela. Se van eliminando progresivamente todos los componentes ilustrativos y con ellos resultan sistemáticamente abolidas las referencias metafóricas y simbólicas que tanto abundaban en la línea pictórica expresionista: Mis pinturas <<transparentes en torno a 1921 llegaron a estar completamente libres de toda reminiscencia natural [...]. Quería eliminar todos los factores que empañaran su claridad. Advertía la exigencia de trabajar nada más que con las características específicas del color y de las relaciones puras (de colores). Elegí las formas simples de la geometría como un vehículo para una objetividad de esta índole. Hoy me doy cuenta de que esta era la continuación lógica de la pintura cubista que había estudiado con admiración"-.(5)

Así pues, Moholy-Nagy prosigue consientemente la obra de desestructuración del código

pictórico que habían iniciado Braque y Picasso y que ya había llegado a los extremos de Malevitch, de Mondrian y de Kandinsky. En comparación con estos, con todo, la analítica de Moholy-Nagy se coloca en un plano ulteriormente reductivo, a partir del momento en que tiende a una enérgica reducción de contenidos expresivos y simbólicos, en beneficio de una operación llevada a cabo en un plano rigurosamente sintáctico.

- Lazlo Moholy-Nagy llegó a desarrollar un sistema codificado según el cual podía conseguir un cuadro producido por un pintor que recibía oportunas instrucciones por teléfono.

- Desde Rusia y Holanda llegaron a Bauhaus hombres como Van Doesburg, Gabo, Malevitch, y Lissitsky.

- Muchos de los líderes de Bauhaus -la escuela fue disuelta por los nazis en 1933- huyeron a América en los años treinta. Ahí ellos construyeron carreras de éxito para sí mismos y llegaron a ser una fuerza importante en el establecimiento de la tradición en este país -Moholy Nagy, Gropius, Josef Albers, Mies Van der Rohe, Herbert Bayer y Marcel Breuer entre otros.

- El más puro de los movimientos abstractos y el más idealista en su ideología fue el grupo holandés, De Stijl ("El Estilo"), fundado en Amsterdam en 1917. Para sus componentes, principalmente Piet Mondrian (1872-1944) y Theo Van Doesburg (1883-1931), y el arquitecto J.J.P. Oud, De Stijl fue un modelo para la armonía perfecta, que creían posible tanto para el hombre individual como para el conjunto de la sociedad. Así tenían una ética y una misión espiritual, con una función semejante a la de la investigación pura por lo que se refiere a las aplicaciones prácticas de los principios descubiertos.

- De Stijl acometería de inmediato la publicación de una revista del mismo nombre, que dirigirá desde su primer número el holandés: Theo Van Doesburg. Junto a él y a los miembros fundadores (A.Kok, J.J.P.Oud, P.Mondrian y Vilmos Huszar) encontramos

también los nombres de V.Vantongerloo, Van der Leek, Vant't Hoff, J.Wils y G.Rietveld, en una primera etapa, y de C.Van Eesteren, F.Kiesler, Werner Graeff, C.Domela, El Lissitski, Hans Richter, F.Vordemberge y T.Schröder-Schäder, en su etapa final-. La colaboración de Hans Arp, Hugo Ball y Brancusi en la revista fue puramente ocasional.

- De Stijl establecía -En el manifiesto primero de 1918- ya las bases ideológicas de lo que constituye su vertiente utópica al declarar que la nueva conciencia debería salvar el equilibrio entre lo universal y lo individual, cuya preeminencia <<la guerra está destruyendo>>.

- De Stijl y su programa mantiene, criterios <<profesionales>> -por decirlo de algún modo-, apareciendo incluso teñidos de un cierto espiritualismo de origen teosófico - como en Kandinsky, Klee o Itten-, cuyo exponente más destacable y original será el de su apasionamiento por las teorías del místico y matemático M.H.J. Schoenmakers, autor de "La nueva imagen del mundo" (1915) y "Los principios de la plástica matemática" (1916). Esto no supone, sin embargo, que De Stijl se mantuviera al margen de los tópicos <<constructivistas>> de la vanguardia europea de entre-Guerras -las profundas alteraciones que sufrirá la vanguardia artística a partir de 1920 son un testimonio más de la crisis general de la conciencia europea ante la gran guerra de 1914-, como el del paradigma arte-máquina o el de la confluencia de las artes plásticas, la arquitectura y el diseño industrial de objeto de uso.

- Un punto destacable entre otros en el programa De Stijl: Su confianza en el lenguaje artístico como instrumento de transformación del entorno y antídoto de una sociedad en crisis no fue muy distinta de la que animó a la Bauhaus; quizás porque en ambos casos pesaba la influencia de Van de Velde y los propulsores de la reconciliación entre artes y oficios.

- Las concepciones artísticas de De Stijl fueron basadas en una sólida base ideológica: la filosofía idealista holandesa, una tradición intelectual de sobriedad, claridad, y

lógica; como Oud lo expresó, "Iconoclastía protestante".

- *Los artistas creían en la existencia de una armonía universal de la que el hombre podría tomar parte para la subordinación del mismo a él. Se lo provee del espíritu real puro que fue liberado de todo conflicto, de todos objetos del mundo físico y liberado aún de toda individualidad. En términos de la pintura, la plástica significa que estaba reducida a los elementos constitutivos de línea, espacio y color, ordenado en las más elementales composiciones.*
- *Para Piet Mondrian, el Neoplasticismo, su propia teoría del arte, era más que un estilo de pintura; era ambas cosas, una filosofía y una religión. Su objetivo final era un arte que, fuera tan armonioso con las doctrinas universales. Para él todo medio ambiente del hombre podría llegar a ser arte.*
- *El origen de su idealismo platonico está situado dentro de su educación y sus primeras experiencias. Creció en una familia estrictamente calvinista. Vivió en París desde 1910 a 1938, excepto durante los años de guerra, también él estaba en la compañía de Picasso y el cubismo, y su influencia convirtió su arte y pensamiento hacia problemas estructurales. El idealismo era la base de su carácter artístico así como en su vida personal.*
- *Su sentido instintivo para ordenar la atrajo hacia el cubismo, especialmente a lo de Picasso y Léger; y el estilo de su pintura rápidamente cambió de un tipo de Fauvismo a un distintivo y el gran estilo de disciplina estructural que muy pronto llegó a ser abstracto.*
- *Mondrian permaneció en su pintura y en su teoría como el más puro de todos los miembros y cuando, en 1925, el movimiento mostró signos de cambio con sus principios iniciales él se resignó.*
- *Mondrian con sus ideas causó el desarrollo de otros movimientos abstractos:*

Abstracción-Creación, que había sido fundado por Gabo y Pevsner en 1931 en París y que incluyó a Kandinsky, Arp, Auguste Herbin, Jean Helion entre otros.

- En Nueva York Mondrian implantó y estimuló los ideales y estilos en varios y principales artistas americanos.

- Mondrian amaba el ritmo de la ciudad, el espectáculo de los rascacielos, la vida en las calles, y, más que todo, el jazz americano.

Constantin Brancusi (1.876 - 1.957), nacido en Rumania, se aproxima a las formas abasolutas desde un punto de vista totalmente distinto que el de quienes idealizaban la máquina y la arquitectura como modelos ideales de la sociedad". (6)

Ahora, podemos emprender nuestro comentario y análisis acerca de las opiniones formuladas en el Suprematismo.

- Suprematismo

Suprematismo como mundo inobjetivo o "La nada liberada"

K. Malevich

"En el extenso espacio de la solemnidad cósmica instalé el mundo blanco de la inobjetividad suprematista como manifestación de la nada liberada"

K. Malevich

"El pintor representa el mundo de la activación, sin separarlo de la verdad del mundo"

K. Malevich

"Un pintor auténtico nunca se deja coartar en su creación por un objeto o un contenido ideológico del realismo práctico. Nunca cambiará su inobjetividad por los contenidos vitales, que está apoyadas en los principios objetivos-prácticos"

K. Malevich

"El suprematismo como inobjetividad o como nada liberada es una aguda declaración de guerra a la "objetividad organizante idealizante". Por teorías irreconciliables: La objetiva y la inobjetiva"

K. Malevich

"... La esencia de la pintura no tiene nada que ver con las necesidades de la vida práctica, ni tampoco con la estética o la ética. La verdadera esencia del arte es el operar inobjetivo, que no conoce los conceptos de estética o ética. El hombre no puede saber que es "artístico", "estético" o "ético" para la naturaleza. Todos estos conceptos no se dan en la naturaleza. Son conceptos puramente humanos que de ningún modo puede ser leyes para todos y para todo"

K. Malevich

"El arte evoluciona sin cesar hacia la autonomía, hacia la independencia de todas las apariencias de organizaciones objetiva-prácticas"

K. Malevich

"El arte sólo puede tenerse como contenido así mismo"

K. Malevich

Malevich es uno de los artistas plásticos de la vanguardia histórica de carácter innovador. El fue capaz de recoger la herencia cultural y artística del realismo, del cubismo y del futurismo en la creación de un nuevo lenguaje plástico que denominó suprematismo.

Elena V. Basner pone de manifiesto: *"Alrededor de 1910 surgieron en Rusia simultáneamente varias escuelas que desarrollaron con diferentes formas las ideas del arte abstracto (renuncia al objeto), apareciendo las primeras composiciones abstractas de Kandinsky. Entre 1913 y 1914 Malevich descubrió su "suprematismo", de esta época son los trabajos rayistas de Mijaíl Larionov y los principios formulados por Pavel Filonov sobre el arte analítico, en los cuales se conjugaba lo objetual con los nuevos descubrimientos abstractos.*

La repercusión innovadora del arte ruso de la década de 1910 tuvo mucha trascendencia. Basta recordar que en 1915, en la exposición "0, 10", Malevich presentó 49 composiciones suprematistas.

Toda la riqueza de las innovaciones plásticas en los años 1900-1910 quedaba reducida a búsquedas estilísticas dentro de la tradición figurativa. Las abstracciones de Kandinsky, Malevich, Filonov y otros destruyeron, en distintas forma y grado, el estereotipo habitual... Los creadores del arte abstracto partieron de fórmulas estéticas y filosóficas básicamente diferentes, su base de inspiración fueron los reflejos subconscientes y conscientes del hombre relacionados con el mundo físico y mental: sensaciones acústicas y de color en Kandinsky, asociaciones cósmicas en las composiciones suprematistas de Malevich, comparaciones biónicas de la vida de la naturaleza en la obra del pintor en filonov... por supuesto, la pintura rusa abstracta tuvo sus raíces y similitudes en la filosofía nacional y extranjera y en descubrimientos científicos de la época... Malevich se apasionó por casi todos los estilos de la época. Con el impresionista, cubista, cubo futurista, creó una serie de obras muy importantes e incluso prominentes.

Pero el significado de Malevich para el arte mundial empezó con su "suprematismo", descubrimiento que transformó las ideas sobre los valores contemporáneos en el arte".

(7)

Describiendo el carácter artístico de K. Malevich como el prototipo Artista-Creador de siglo XX; Malevich tuvo la facultad de autoanálisis constante, su necesidad investigadora sobre su propia creación desde la posición del teórico, para mantenerse dentro de las concepciones de un autor cuyo material lo constituían sus propias obras, cualidad claramente manifestada en la madurez, sobre todo al final de su obra, que, al igual que en las primeras etapas, se manifestaba con deseos incansables de experimentación para demostrar a sí mismo, con diferentes estilos, el inherente racionalismo que, al parecer, yacía en la naturaleza de su talento.

Para Basner, Malevich crea un sistema no tanto del mundo visto, como del imaginado, existe según sus propias leyes independientes de la sensatez cotidiana. En este sistema él era libre de destruir todas las coincidencias y relaciones habituales y cambiarlas por otras nuevas. El Cubo-Futurismo fue un escalón necesario hacia el suprematismo. El suprematismo de Malevich elevó al absoluto el postulado sobre la voluntad creativa del pintor, capaz de comunicar al mundo aquella energía transformadora gracias a la cual se crea la forma. Con el descubrimiento del suprematismo, la pintura, según Malevich, asume el "Canon supremus", es decir, la ley superior no relacionada con el estado emocional del pintor o del espectador, construyéndose así, según escribía el propio Malevich, *"un sistema en el tiempo y en el espacio que, independiente de cualquier belleza estética y emocional, es más bien un sistema filosófico sobre el color y la realización de nuevos movimientos imaginados".*(8)

La teoría del arte formulada por K. Malevich basada en las investigaciones y experimentaciones realizadas desde 1913 esta consagrada a nombres: El Suprematismo (1920), la Inobjetividad y suprematismo (1922-23) -En la opinión de Mario De Micheli en la versión castellana de Angel Sánchez

Gijon, afirma, <<El manifiesto del suprematismo de Kasimir Malevich, en cuya redacción colaboró también Maiakovski, se publicó en Petrogrado en 1915. Este manifiesto fue incorporado 5 años más tarde a la obra teórica más importante de Malevich, "El Suprematismo como modelo de la no representación", reeditado luego en parte en 1927 en alemán, en las ediciones de la Bauhaus, junto con la "Introducción a la teoría del elemento adicional", escrita unos años antes >>. (9)

En la teoría Malevichiana, nos encontramos ante las siguientes declaraciones:

- " El suprematismo se divide en tres estadios, según el número de cuadrados, negros, rojos y blancos: el período negro, el período coloreado y el período blanco. En este último son ejecutadas las formas blancas en blancas. Estos tres períodos comprenden de 1913 a 1918. Estos períodos estaban contruidos en un desarrollo puramente plano. La base de su construcción era el principio fundamental de economía: restituir por la simple superficie plana la fuerza de la estática o bien la del reposo dinámico visible.

Si hasta ahora todas las formas posibles sólo expresan estas sensaciones táctiles a través de la multitud de todas las interdependencias posibles de las formas unidas entre ellas que constituyen el organismo, entonces en el suprematismo la acción en el interior de una sola superficie o de un solo volumen está alcanzada por una relación geométrica de economía. Si cada forma aparece como una expresión de la perfección puramente utilitaria, entonces la forma suprematista, también ella, no es otra cosa que los signos de la fuerza reconocida de la acción, de la perfección utilitaria del mundo concreto que llega.

- Las formas suprematistas, como abstracción, se han convertido en perfección utilitaria. Ya no concierne a la tierra, se las puede analizar y estudiar como a cualquier planeta o como a todo sistema.

- En efecto, ¿Qué es la tela? ¿Qué es lo que allí está representado? Al examinar la tela

vemos, ante todo, en ella una ventana a través de la cual descubrimos la vida; la tela suprematista representa el espacio blanco y no el espacio azul. La razón de ello es clara: el azul no da ninguna representación real de lo infinito. Los rayos de la vista golpean, diríase, sobre una cúpula y no pueden penetrar en el infinito.

El infinito suprematista blanco permite a los rayos de la vista avanzar sin encontrar límite. vemos los cuerpos en movimiento.

- La construcción de las formas suprematistas de orden coloreado en nada están unidas por la necesidad estética, tanto del color como de la forma o de la figura. Se puede decir lo mismo de los períodos negros y blancos.

- Lo principal en el suprematismo son las dos bases: Las energías del negro y del blanco. Negro y blanco, que sirven al desvelamiento de la forma de la acción; he visto solamente la necesidad puramente utilitaria de la reducción económica; por ello todo lo que está coloreado está eliminado.

- El negro y el blanco, en el suprematismo, sirven como energías que desvelan la forma;

...

- Uno de las bases del suprematismo es lo natural, según la naturaleza física como experiencia y práctica, dando la posibilidad de acabar con el mundo libre al reemplazarlo por la experiencia, la acción, a través de las cuales todos comunicaran con la creación total.

- La relación del suprematismo con los materiales es hoy opuesta a la agitación creciente en favor de una cultura del material; es una llamada a la estética.

- En la vida corriente estos cuadrados han recibido todavía una significación: el cuadrado negro como signo de la economía, y el cuadrado rojo como señal de la revolución y el cuadrado blanco como puro movimiento.

El cuadrado blanco que yo he pintado me ha dado la posibilidad de analizarlo y de

escribir mi folleto sobre la <<acción pura>>.

El cuadrado negro ha definido la economía que he introducido como quinta dimensión en el arte.

- Tres cuadrados muestran el camino, mientras que el cuadrado blanco lleva al mundo blanco (la construcción del mundo), al afirmar el signo de la pureza de la vida creadora humana. ¡Que papel tan importante tienen los colores como señales, al mostrar la ruta!

- No puede existir problema de pintura en el suprematismo. La pintura ha creado su tiempo hace mucho, y el pintor, a su vez, es un prejuicio del pasado". (10)

K. Malevich en su "inobjetividad y suprematismo" (1922-1923), también expone otra parte de su teoría artística, declarando:

- "La inobjetividad es la única que puede liberar al núcleo esencial de la humanidad de la ilusión al poner en evidencia el sentido práctico del objeto como mentira.

- Todo el universo se mueve en el torbellino de la activación inobjetiva. El hombre con todo su mundo objetivo se mueve también en la infinitud de lo inobjetivo y todas sus cosas en el fondo son inobjetivas, pues en el resultado final nunca pueden alcanzar el objetivo.

- La inobjetividad es in-objetiva.

- La igualdad inobjetiva no debe identificarse con el <<equilibrio>>.

- La inobjetividad tampoco puede ser identificada con la <<infinitud>>. La inobjetividad no conoce dimensiones.

- En la inobjetividad no se deben buscar elementos y disciplinas. Por esto en la

inobjetividad suprematista no hay leyes...

Tan pronto como el arte desemboca en la inobjetividad desaparecen conceptos como <<arriba y abajo>>.

- La inobjetividad no conoce la construcción ni el sistema. En ella nunca se une algo, ni puede desmoronarse.

- En la inobjetividad no hay discos. Es sencillamente un estado de activación sin voluntad, sin querer, pues en ella no hay nada hacia donde puede orientarse un querer. La activación no conoce la voluntad, la libertad, ni las prohibiciones o exigencias de producir cualquier cosa.

- El pintor representa el mundo de la activación, sin separarlo de la verdad del mundo.

- La experiencia de la pintura demuestra que todo lo que se origina en la imaginación no existe en la superficie del cuadro, que en ellas no hay formas, ni tiempo, espacio o desplazamiento de fuerzas. Por esto, en ella existen operaciones que se sitúan fuera de toda realidad objetiva. A tales operaciones las llamó <<activación>>, un estado que no es medible ni pensable.

- En la inobjetividad la activación interior está libre de todos los modelos del realismo práctico objetivo.

- La actividad creadora no conoce limitaciones ni barreras. En su operar es ilimitada, como el universo y, por consiguiente, puede llegar a la <<nada>>, a la <<paz eterna>>.

- Suprematismo como mundo inobjetivo o la <<nada liberada>>. En este punto, partí de la idea que todo ahí era la <<nada>>, hasta que el hombre se puso a conocer el mundo con todas sus concepciones y experimentos. Con ello creó una vida

bajo la pregunta permanente por el << qué >>. El suprematismo libera al hombre de esta cuestión... El suprematismo no sirve a nada ni a nadie, ya que se encuentra en la igualdad inobjetiva o en el peso-cero.

- Todos los esfuerzos humanos, a pesar de las consideraciones atadas a un objetivo y prácticas, están orientados a una finalidad, a alcanzar el estado inobjetivo, absoluto, en donde pierde de vista el peso y las diferencias.

- El suprematismo como inobjetividad o como nada liberada es una aguda declaración de guerra a la objetividad organizante, idealizante. Dos teorías irreconciliables: La objetiva y la inobjetiva.

- El suprematismo se ha separado del arte tendente al realismo práctico, se ha quedado en la inobjetividad y ha abocado de la superficie a unas formas geométricas inobjetivas, como desarrollo consecuente de un propio camino formativo, independiente... El suprematismo señala la esencia verdadera del ser en lo inobjetivo, como la finalidad desconocida de todas las finalidades del pensamiento plástico.

- El arte se ha dividido en dos movimientos fundamentales. Uno apoya sus obras en los contenidos del realismo objetivo-práctico, el otro en la inobjetividad.

- El suprematismo, no se puede considerar cultura de la pintura, pues su contenido es toda la vida, atada al objeto, de la generalidad; depende totalmente del contenido de la vida práctica realista y este contenido, domina todas las formas de la creación artística.

- El arte sólo puede tenerse como contenido a sí mismo. Así en él no encontramos la idea de cualquier cosa, sino sólo la idea del mismo arte, su autocontenido.

- En el desarrollo consecuente del suprematismo desaparece también el color, y entra la fase negra y blanca, que esta constituida por las formas cuadradas del negro y del

blanco, a las cuales se añade el rojo como color.

- El suprematismo como inobjetividad no tiene absolutamente determinaciones conceptuales.

- El contenido esencial del suprematismo es la totalidad de las acciones inobjetivas, condicionadas naturalmente sin objetivos ni determinaciones ulteriores.

- Con el suprematismo empieza una actividad libre de planes y prescripciones, libre de todas las leyes políticas, estatales, sociales, objetivas, del realismo práctico.

- El suprematismo sólo es el principio directivo, que revela al hombre su <<nada>> liberada, sin embargo, en realidad, esta <<nada>> no significa el vacío o la inactividad.

- El suprematismo no ha surgido del cubismo, ni del futurismo, ni del oeste, ni del este, pues la inobjetividad no es lo que puede proceder de alguna otra cosa.

- El arte abandona, su concepción objetiva de la realidad y con ello llega a la verdadera <<nada>> liberada, a la inobjetividad" (11)

Para completar la teoría suprematista de Malevich acudimos a Mario De Micheli en <<Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX>>, donde destaca las siguientes ideas:

- "Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí misma carecen de significado".

- Concretización de la sensibilidad en la conciencia significa, en verdad, una concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural. Esta representación no tiene valor en el arte del suprematismo.

- *El valor estable y auténtico -el valor específico- de una obra de arte consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada.*

- *Una representación objetiva en sí misma (es decir, lo objetivo como único fin de la representación) es algo que nada tiene que ver con el arte; y, sin embargo, la utilización de lo objetivo en una obra de arte no excluye que tal obra tenga un altísimo valor artístico.*

- *Lo objetivo en sí mismo no tiene significado para el suprematismo y las representaciones de la consciencia no tienen valor para él.*

Decisiva es, en cambio, la sensibilidad; a través de ella el arte llega a la representación sin objetos, al suprematismo.

- *El artista se ha desembocado de todo lo que determinaba la estructura objetivo-ideal de la vida y del <<arte>>: se ha liberado de las ideas, los conceptos y las representaciones, para escuchar solamente la pura sensibilidad.*

- *En 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco.*

- *El mundo de los conceptos objetivos se vuelve invisible; ya no hay <<imágenes de la realidad>>; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto! pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no-objetiva, que todo lo penetra.*

- *La realidad no objetiva y el concepto de la sensibilidad como su único contenido.*

- *Lo que yo expuse no era un <<cuadrado vacío>>, sino la percepción de la inobjetividad.*

Reconocí que la <<cosa>> y la representación habían sido tomadas por la imagen misma de la sensibilidad y comprendí la falsedad del mundo de la voluntad y de la representación.

- La sensibilidad expresada = el valor efectivo

- No hay que maravillarse si mi cuadro parecía falto de contenido.

- El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres; no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la cosa (Por lo tanto, sin <<la fuente válida y experimentada de la vida>>), sino en sí y por sí.

- El origen de cualquier creación de forma está siempre, por doquier y sólo, en la sensibilidad. Las sensaciones nacidas en el ser humano son más fuertes que el mismo hombre; deben irrumpir a la fuerza, a toda costa; deben adquirir una forma, deben ser comunicadas y situadas.

- El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado = sensibilidad; fondo blanco = la <<nada>>, lo que está fuera de la sensibilidad.

- Si nos detenemos a mirar una columna antigua, cuya construcción, en el sentido de la utilidad, carece ya de significado, podemos descubrir en ella la forma de una sensibilidad pura. Ya no la consideramos como una necesidad arquitectónica, sino como una obra de arte.

- El nuevo arte no-objetivo como expresión de la sensibilidad pura, que no tiende hacia valores prácticos, ni hacia ideas, ni hacia ninguna <<tierra prometida>>.

- En el mundo de la objetividad nada hay tan <<firme y seguro>> como creemos

verlo en nuestra conciencia. Nuestra conciencia no reconoce nada que esté construido <<a priori>> y para toda la eternidad. Todo lo <<firme>> se deja desplazar y transportar a un orden nuevo en un primer momento desconocido. ¿Por qué no se podría colocar todo ello en un orden plástico?.

- Sólo la expresión de la pura sensibilidad subconsciente o consciente (osea, nada más que el <<crear>> artístico), es capaz de hacer <<palpables>> los valores absolutos.

- Antes y después, la sociedad estaba convencida de que el artista hacía cosas sin necesidad ni sentido de lo práctico; y no pensaba que tales cosas no prácticas resisten el paso de los milenios y siguen siendo <<actuales>>, mientras que las cosas necesarias y prácticas sólo tienen pocos días de vida.

- Toda idea social, por grande o significativa que pueda ser, nace de la sensación del hombre; toda obra de arte, por mediocre y sin significado que sea en apariencia, nace de la sensibilidad plástica.

- El suprematismo, pues, abre al arte nuevas posibilidades, ya que, al cesar la llamada <<consideración por la correspondencia con el objetivo>>, se hace posible transportar al espacio una percepción plástica reproducida en el plano de una pintura. El artista, el pintor, ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio".(12)

Mondrian expresa en su "Teoría Neoplástica", la problemática de la forma y el contenido en la obra de arte.

Él desarrolló la teoría neoplástica en pintura en 1917-1918, sin embargo para dar la mayor trascendencia a sus ideas artísticas, sigue escribiendo otras declaraciones de principio como: "Realidad natural y realidad abstracta" (1919-1920), "La morfología y la neoplástica" (1930), "Arte

plástico y arte plástico puro" (1937-1943) y "La nueva imagen en la pintura" (1944). En ellas podemos encontrar las reflexiones e ideas personales -y tal vez las del colectivo del grupo De Stijl- acerca de la problemática de la forma y el contenido de la obra de arte en un contexto neoplástico, es decir los rasgos culturales de la nueva estética plástica que desea percibir conscientemente la abstracción de la emoción de la belleza: Conscientemente reconoce emociones estéticas como cósmicas, universales. Este reconocimiento consciente da como resultado una creación abstracta, le dirige hacia lo puramente universal. Esta es la razón por lo que el nuevo arte no puede manifestarse como: representación (naturalista) concreta. Destacando una parte de las ideas principales manifestadas en De Stijl, teniendo en cuenta los siguientes puntos:

Crear un nuevo sentido artístico y crear una obra de arte puramente plástica. Excluir las teorías preestablecidas del arte y sustituirlas por el trabajo plástico. Los artistas de las diversas artes plásticas deben hablar un lenguaje universal para no aferrarse a su propia individualidad. La nueva estética plástica como la creación de un nuevo estilo. La expresión de las proporciones en equilibrio entre lo particular y lo general en la nueva plástica. Revolucionar las relaciones materiales y espirituales (la renovación espiritual del mundo). La creación de una nueva concepción del arte y de la vida y consecuentemente una nueva conciencia artística y estética. El arte nuevo ha puesto en evidencia el contenido de la nueva conciencia del tiempo: proporciones equilibradas entre lo universal y lo particular. Excluir la forma natural como el objetivo del nuevo arte. La dualidad entre prosa y poesía, la dualidad entre contenido y forma, no pueden seguir existiendo. Por tanto, para el escritor moderno la forma tendrá un significado directamente espiritual; él no describirá ningún acontecimiento, no describirá en absoluto, pero escribirá. Recibirá en la

palabra la totalidad de los acontecimientos: unidad constructiva del contenido y de la forma.

El conjunto de los elementos que componen la teoría del grupo De Stijl se puede encontrar también en las reflexiones del propio Mondrian sobre Arte plástico puro y recíprocamente.

Mondrian, como cualquier otro creador plástico, a través de sus experiencias y experimentaciones tal vez sin precedentes (ir de una especie de pintura clasicista-naturalista al impresionismo y cubismo y de ahí investigando la pintura abstracta), se enfrenta consigo mismo al contexto social, histórico y cultural del momento; se enfrenta también a la realidad, a la naturaleza, para encontrar y formular su teoría -siempre a través de la intuición- en el arte; es decir formular un nuevo código, un lenguaje. Mondrian subraya que el primer cambio en su pintura fue el color; él dice: "Abandoné el color natural por el color puro. Llegué a sentir que los colores de la naturaleza no podían ser reproducidos en la tela. Instintivamente, comprendí que la pintura debía encontrar una nueva manera de expresar la belleza natural". También gradualmente se da cuenta que el cubismo no acepta las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos; La expresión de la realidad pura, no se conseguía desarrollando la abstracción hacia su objetivo final. Con referencia al cubismo Valeriano Bozal afirma:

A) "Si puede hablarse históricamente de un giro lingüístico en las artes plásticas, este debe situarse en el cubismo (Braque y Picasso)".

B) "El artista cubista abandona el punto de vista único y adopta puntos de vista diversos, múltiples, sobre un mismo objeto, ello inside de manera decisiva sobre la organización de la imagen y sobre la relación entre espacio figurado y plano pictórico".

C) "Ahora se pone en cuestión el fundamento mismo: a medida que se multiplican los

puntos de vista dejan de ser funcionales los sistemas de representación tradicional, el espacio figurado se rompe y no es posible articularlo como referente de una mirada".

D)"El espacio plano sobre el que se representaban los motivos empezaban a adquirir un protagonismo cada vez más efectivo".

E)"En el período 1911-1913: el espacio plano sustituye al figurado y los motivos empiezan a disponerse sobre el espacio plano, no en el figurado. Lo cual supone que las pautas de representación y disposición de los motivos, los fundamentos de la unidad plástica de la obra, no se encuentran ya en el espacio figurado, si no en los caracteres propios de plano pictórico: se pasa de las líneas ortogonales y los puntos de fuga del espacio figurado a los ejes verticales y horizontales, a las líneas oblicuas, al ritmo sesgado, etc; de una superficie plana con un formato definido".

F)"Cuando en 1912 y 1913 Braque y Picasso introducen papeles pegados y realizan collage, confirman las posibilidades de un nuevo sistema de representación sobre el plano que no oculta su condición plana, tanto más cuanto que esos elementos son, también ellos, planos. Ello no quiere decir que deja de representar, tampoco que su representación se atenga al <<concepto>> de las cosas o que sus imágenes dejen de ser visuales".

G)"La idea según la cual el cubismo se aplica a partir de la sustitución de la representación de las cosas por la representación de su concepto, posee una fuerte tradición en los análisis del movimiento y tiene su origen en los textos fundacionales del cubismo. Apollinaire habló de <<elementos extraídos de la realidad del conocimiento>> y no de la realidad de la visión".

H)"El plano no se oculta, es plano con valores semánticos y, en tanto que tal, factor determinante en la organización de la imagen. Nunca mejor que ahora se puede hablar de una imagen construida que, sin embargo, nunca abandona por completo el reconocimiento".

I) "Destaco la importancia del <<plano pictórico>> sobre la <<multiplicidad de puntos de vista>>. Por varias razones: 1) Por que me parece el rasgo sustancial del cubismo, que, sí en los momentos iniciales se atiende efectivamente a la multiplicidad de puntos de vista, abandona de manera paulatina ésta preocupación y creo que a partir de 1912 abandona de forma definitiva la noción de punto de vista. 2) Por que solo atendiendo a los problemas que suscita el plano pictórico se comprende la importancia histórica que ha tenido este movimiento: la mayor parte de las orientaciones para las que consitituye horizonte (y, muchas veces, fundamento) trabajan sobre la condición de la imagen en el plano y no sobre la multiplicidad de puntos de vista (pienso más en constructivistas y neoplásticos, en las tendencias de la abstracción geométrica que en el futurismo)".

J) "La pretensión de construir un lenguaje radicalmente nuevo.

Viendo las obras de **Malevitch y Mondrian**, por ejemplo, el punto de vista, cualquier punto de vista ha desaparecido y la imagen pintada no es término de mirada empírica alguna. En ambos casos la pintura <<maneja>> signos cuyo valor semántico se configura a partir de sus relaciones en el plano. Es obvio que se trata de sistemas visuales, pero no de sistemas visuales que limitan su marco de referencia a la representación del mundo empírico percibido. La imagen creada no es trasunto del mundo que la mirada empírica capta".

K) "La condición del espacio no es asunto banal en la pintura, ni tampoco sólo rasgo estilístico. En el se articulan su condición técnico-material y su valor semántico. El espacio es a la pintura lo que el discurso (temporal) a la narración, condición para la representación de cualquier motivo, y de la misma manera que el discurso supone un sujeto que, en primera o tercera persona, habla de las cosas, el espacio presupone también la mirada de un sujeto que percibe y representa las cosas..., al menos discurso y espacio pictórico convencionalmente considerados. Al sustituir el espacio figurado tradicional por el espacio plano, la pintura introduce una alteración sustancial pues la mirada empírica percibe un espacio tridimensional".

L)"La pintura se ha convertido en un signo que no se parece al objeto que hace referencia y que, a pesar de todo representa. La habitual distinción entre signos que fundan su significado en el parecido y signos de carácter arbitrario se hace ahora bastante más compleja. La imágen cubista no se parece al objeto que representan, pero sigue representando un objeto: no se parece, ante todo, por que es el plano el que ha sustituido al espacio tridimensional (y no desean introducir ilusionismo sobre lo que no es), pero lo representa". (13)

Mondrian sintió, que esta realidad sólo podría ser establecida por la plástica pura. En su expresión esencial, la plástica pura no está condicionada por la concepción y los sentimientos subjetivos. Tardó mucho en descubrir que estas particularidades de la forma y el color natural que evocan estados subjetivos de sentimientos, oscurecen la realidad pura. La apariencia de las formas naturales cambia pero la realidad permanece constante. Para crear plásticamente la pura realidad, es necesario reducir las formas naturales a los elementos constantes de la forma y el color natural, al color primario. El propósito no es evocar otras formas y colores particulares con todas sus limitaciones, sino trabajar tendiendo a abolirlas en el interés de una unidad más grande.

El problema se aclaró -dijo Mondrian- cuando descubrí dos cosas:

- En el arte plástico -la realidad sólo puede ser expresada através del equilibrio del movimiento dinámico de la forma y el color;

- Los procedimientos puros constituyen la mejor forma de conseguir esto.

Para Mondrian el movimiento dinámico se establece entre contrastes u oposiciones de los procedimientos expresivos, las relaciones se convierten en la preocupación principal del

artista que está buscando crear el equilibrio. Encontró que el ángulo recto es la única relación constante, y que através de las proporciones de la dimensión, se podría dar movimiento a su expresión constante, es decir, darle vida.

Para Mondrian era evidente que para construir su lenguaje propio tenía que excluir las líneas curvas, hasta que finalmente sus composiciones consistieron únicamente en líneas horizontales y verticales, que formaban cruces, cada una separada y destacada de las otras. En la propuesta neoplástica de Mondrian se puede trazar una visión paisajística de la manera de entender la naturaleza, es decir cuando Mondrian dice, observando el mar, el cielo y las estrellas, busqué definir la función plástica através de una multiplicidad de verticales y horizontales que se cruzaban. Impresionado por la inmensidad de la naturaleza, trataba de expresar su expansión, calma y unidad. Al mismo tiempo estaba convencido que la expansión visible de la naturaleza es al mismo tiempo su limitación; las líneas verticales y horizontales son la expresión de dos fuerzas en oposición; esto existe en todas partes y lo domina todo; su acción recíproca constituye la vida. Mondrian reconoció que el equilibrio de cualquier aspecto de la naturaleza reside en la equivalencia de los elementos que se oponen (vida, muerte-tiempo, espacio-femenino, masculino-espiritualidad, materialidad, etc.). En la visión Mondriana, lo trágico surgía en cuanto faltaba esa equivalencia.

Para Mondrian, la realidad es forma y espacio. La naturaleza revela las formas en el espacio -el hombre también revela las formas geométricas expuestas en el espacio natural-. En realidad todo es espacio, la forma también, así como lo que vemos como espacio vacío. Creando la unidad, el arte tiene que seguir a la naturaleza, no es su aspecto, sino en lo que en la naturaleza es realmente.

Mondrian afirma:

"Aparteciendo en oposiciones, la naturaleza es unidad; la forma es el espacio limitado, concreto, sólo a través de su determinación. El arte tiene que determinar el espacio así como la forma y crear la equivalencia entre estos dos factores". (14)

"En arte abstracto, la determinación del espacio y no la expresión, es la manera plástica pura para expresar la realidad universal". (15)

"El espacio vacío puede evocar emociones universales, crear actividad mental y moral. Pero esta actividad está en el dominio abstracto y siempre requiere la asociación con el mundo de los opuestos". (16)

En el principio, en las pinturas de Mondrian, el espacio era todavía un fondo, comenzó a determinar formas; las verticales y las horizontales se convirtieron en rectángulos. Aún aparecen como formas desatadas sobre un fondo; su color era aún impuro.

Mondrian explica que sintiendo la falta de unidad, aproximé estos rectángulos, el espacio se hizo blanco, negro o gris; la forma se hizo roja, azul o amarillo. Mondrian para mantener las horizontales y verticales en los rectángulos en toda la composición. Los rectángulos, como todas las formas particulares deben ser neutralizados por medio de la composición. Los rectángulos tampoco son un fin en sí mismos, sino una consecuencia lógica de sus líneas determinantes, que son continuas en el espacio. El, a fin de suprimir la manifestación de planos como rectángulos redujo el color y acentuó las líneas que los limitaban, cruzándolas. Así los planos no sólo fueron cortados y suprimidos, sino que sus relaciones se hicieron más activas. El resultado fue una expresión mucho más activa. Aquí también comprobó el valor de las particularidades destructivas de la forma y abrió así el

camino a una construcción más universal.

Mondrian estaba viajando constantemente entre dos polos en su desarrollo artístico e intelectual para poder hacer uso de su información y conocimiento en la organización de su teoría; estos dos polos son:

- La realidad (la naturaleza)
- La tradición de la cultura pictórica

Y a lo que se refiere a la cultura pictórica, tener en cuenta dos vertientes artísticas: Arte figurativo y Arte no-figurativo. Tal vez al principio podríamos pronunciar y destacar que todo lo que había como valores estéticos, artísticos y plásticos en el arte figurativo tradicional, no existe en su arte. Este cambio por ejemplo para Valeriano Bozal significa un giro lingüístico en las artes plásticas (con el nombre de <<Giro Lingüístico>> se conoce aquel proceder que sustituye el sujeto transcendental Kantiano -que de una forma u otra ha gravitado en el desarrollo de la filosofía contemporánea- por el lenguaje. Se apoya sobre, entre otras, la concepción del lenguaje de Humboldt y da preeminencia al significado sobre la referencia. El lenguaje deja de ser el instrumento con el que un sujeto habla del mundo, abre él mismo el mundo y es mediador necesario y condición de cualquier experiencia y conocimiento.

La preeminencia del significado sobre la referencia es el rasgo central que pone en relación este tema con las artes plásticas, literarias, musicales, etc; es decir, con el arte en general, pues ha sido en el ámbito del arte y de la estética donde el debate sobre la eventual preeminencia del significado sobre la referencia ha alcanzado mayor dimensión. V.Bozal dice, la noción de <<giro lingüístico>> permite un punto de vista sobre las artes plásticas que contribuye a su mejor comprensión [V.Bozal: "Mirada y Lenguaje en Arte y

Escritura". (17)

Mondrian para formular su teoría -con la influencia del filósofo M.H.J. Schoenmaekers- tuvo que oponerse o identificarse con una serie de opiniones sobre arte. Y de ahí empezar a formar y proyectar sus ideas.

En el proceso de la formación de la teoría Neoplástica de arte, también, hay que tener en cuenta primordialmente las siguientes leyes extraídas de las propuestas de Mondrian:

1) Lo esencial es que las leyes fijas de las artes plásticas deben ser realizadas. Estas se han revelado claramente en el arte no-figurativo.

2) Hay leyes "hechas", leyes "descubiertas", pero también leyes-verdades en todos los tiempos. Estas están más o menos ocultas en la realidad que nos rodea, y no cambian.

3) El arte nos hace comprender que hay leyes fijas que gobiernan y señalan el uso de elementos constructivos, de la composición y de las relaciones inherentes entre sí.

Estas leyes se pueden considerar subsidiarias a la ley fundamental de equivalencia que crea el equilibrio dinámico y revela el verdadero contenido de la realidad.

4) Las leyes que más se han determinando en la cultura del arte son las grandes leyes ocultas de la naturaleza, que el arte establece a su manera. Es necesario subrayar el hecho de que esas leyes se encuentran más o menos ocultas bajo el aspecto superficial de la naturaleza. El arte abstracto se opone, por lo tanto, a una representación natural de las cosas, pero no se opone a la naturaleza, como suele creerse.

Se opone a las leyes convencionales creadas durante la

cultura de la forma particular, pero se identifica con las leyes de la cultura de las relaciones puras.

5) Primero y ante todo está la ley fundamental del equilibrio dinámico, que se opone al equilibrio estático que necesita la forma particular.

6) El arte no-figurativo requiere una tentativa de algo que es una consecuencia de esta labor: La destrucción de la forma particular y la construcción de un ritmo de relaciones mutuas, de formas mutuas de líneas libres.

7) A través del equilibrio dinámico, que es un continuo movimiento en arte no figurativo, también comprendemos el significado del nombre "Arte constructivo".

8) La ley fundamental del equilibrio dinámico da lugar a una cantidad de otras leyes relacionadas con los elementos constructivos y sus relaciones. Estas leyes determinan la manera cómo se obtiene un equilibrio dinámico. Las relaciones de la posición y la dimensión tiene sus propias leyes. Ya que la relación de la posición rectangular es constante, ésta se aplicará cuando la obra necesite una expresión de estabilidad, para destruir ésta estabilidad existe una ley según la cual las relaciones de una dimensión, expresión mutable, deben ser substituidas.

9) Como los elementos constructivos y sus relaciones mutuas forman una unidad inseparable, las leyes de las relaciones gobiernan igualmente los elementos constructivos. Estos, sin embargo, tienen también sus leyes. Es obvio que no puede obtenerse la misma expresión por diferentes formas. Pero con frecuencia se olvida que las formas o líneas variadas alcanzan -en forma- grados totalmente diferentes en la evolución del arte plástico. Comenzando con formas naturales y terminando con formas más abstractas, su expresión se torna

más profunda.

10) Para que el arte sea realmente abstracto, en otros términos, para que no represente relaciones con el aspecto natural de las cosas, la ley de la desnaturalización de la materia resulta de fundamental importancia. En pintura, el color primario que es lo más puro posible, realiza esta abstracción del color natural.

Pero el color, en el presente estado de la técnica, es también el mejor medio de la desnaturalización de la materia en el campo de las construcciones abstractas tridimensionales, los medios técnicos son por lo general insuficientes.

11) Lo que se considera como sistema no es más que una constante obediencia a las leyes de la plástica pura, a la necesidad, que el arte le exige.

Resumiendo las leyes extraídas de las propuestas de Mondrian en los siguientes puntos cardinales:

- Las leyes de la cultura de las relaciones puras;
- La ley fundamental del equilibrio dinámico;
- Las leyes de las relaciones;
- La ley de la desnaturalización de la materia.

Mondrian logra la destrucción de la forma particular, la construcción de un ritmo de relaciones mutuas, y también la construcción de las formas neutras (la imagen neoplástica en el período del modernismo).

Para Mondrian el arte está basado en dos inclinaciones humanas principales, una aspira a la creación directa de la belleza universal, la otra a la expresión estética de sí misma, es decir, aquello que uno piensa y experimenta; la primera intenta representar la realidad objetivamente, la

segunda, subjetivamente. Desde el pensamiento Mondriano, así vemos en toda obra de arte figurativo el deseo de representar la belleza objetivamente, en forma exclusiva mediante la forma y el color, en relaciones que se compensan mutuamente, y, a su vez, una tentativa de expresar aquello que estas formas, colores, y relaciones, despiertan en nosotros. Para él, esta tentativa debe redundar en una expresión individual que ve la representación pura de la belleza. Teniendo en cuenta, ambos elementos (universal e individual), son necesarios para que la obra despierte emoción. También hay que ver que la naturaleza universal no surge del carácter particular de la forma, sino del ritmo dinámico de sus relaciones inherentes, o en una composición de las relaciones mutuas de las formas. El arte ha provocado que se trata de determinar las relaciones. Ha revelado que las formas existen sólo a efectos de la creación de relaciones; que las formas crean relaciones y que ellas crean formas.

El arte y su único problema es lograr un equilibrio entre lo subjetivo y lo objetivo. Y este problema se resuelve en el terreno del arte plástico -es decir, técnicamente- y no en el campo del pensamiento. La obra de arte debe ser "producida, construída".

Desde el punto de vista de Mondrian, el arte ha demostrado que la expresión universal solo puede ser creada por una verdadera ecuación de lo universal y de lo individual. El arte purifica sus medios plásticos, produciendo así relaciones entre sí. De este modo en nuestros días surgen dos tendencias: una mantiene la figuración, la otra la elimina. Mientras la primera emplea formas más o menos complicadas y particulares, la segunda usa formas simples y neutrales, finalmente, la línea libre y el color puro. Mondrian piensa que la última (arte no figurativo) puede liberarse de la dominación de lo subjetivo más fácil y completamente que la tendencia figurativa. Para él los términos usados son

relativos -"figurativa" y "no figurativa"- pues toda línea, toda forma, representa una figura; ninguna forma es absolutamente neutral, y subraya que entre las distintas formas se puede considerar como neutrales aquellas que no tienen complejidad ni las particularidades que poseen las formas naturales o abstractas en general. Se puede llamar neutrales a aquellas que no evocan sentimientos o ideas, individuales. Las formas geométricas pueden ser consideradas neutrales por ser una abstracción tan profunda, y pueden ser preferidas a otras formas neutrales a causa de su tensión y la pureza de sus contornos.

Cuando Mondrian reflexiona sobre la esencia de las cosas, describe que, el tiempo es un proceso de intensificación, una evolución desde lo individual hacia lo universal, de lo subjetivo hacia lo objetivo; hacia la esencia de las cosas y de nosotros mismos. Para Mondrian el arte es en esencia universal, su expresión no debe permanecer en un plano subjetivo.

En el arte, según él, la búsqueda de un contenido comprensible para todos, es falsa; el contenido será siempre individual. En el arte también existe verdades constantes en lo que respecta a las formas. Esta expresión objetiva puede aparecer modificada ante nuestro punto de vista subjetivo, pero no por eso es menos verdadera. Lo redondo es siempre redondo y lo cuadrado es siempre cuadrado. En la opinión de Mondrian, la obra depende de los elementos constructivos que empleamos y de la construcción que creamos. No hemos prestado -dice hasta ahora- suficiente atención a los elementos plásticos constructivos en su relación con el arte. En el arte, el contenido y la forma han sido acentuados o descuidados alternativamente, por que aún no se ha comprendido de una manera clara su unidad inseparable. Mondrian nos recomienda para crear esta unidad en el arte, que debe crearse un equilibrio de uno y otro. Reflexiona,

también, que la vida real es la mutua acción de dos oposiciones del mismo valor, pero de diferente aspecto y naturaleza. Su expresión plástica es la belleza universal. En el transcurso de nuestro desarrollo hay dos elementos para Mondrian importantes, la intuición que camina hacia su cambio en nosotros, es decir se hace más consciente y el instinto más purificado. La intuición más el pensamiento puro conjuntamente forman una inteligencia que siente y piensa; que es creativa en el arte y en la vida. Y saca la conclusión que de esta inteligencia debe surgir el arte no-figurativo, en el cual el instinto ya no tiene una parte importante.

Desde la visión Mondriana, el arte no-figurativo pone fin a la antigua cultura del arte; la cultura de la forma particular se acerca a su fin. La cultura de las relaciones determinadas ha comenzado. Todo arte expresa la relación rectangular, aunque no siempre de una manera determinada. Primero por la altura y el ancho de la obra y sus formas constructivas, luego por las relaciones mutuas de estas formas. Por medio de la claridad y la simplicidad de las formas neutrales, el arte no-figurativo ha hecho la relación rectangular cada vez más determinada, hasta que, finalmente la ha establecido por medio de líneas libres que se interceptan y parecen formar rectángulos.

Mondrian hace referencia al arte plástico puro en cuanto el significado de formas y líneas diferentes que es importante; es esto precisamente, lo que lo hace puro. La abstracción en el arte fue acentuándose hasta que el arte plástico puro logró una transformación no sólo de forma, sino también de materia ya sea por medios técnicos o por el color; una expresión más o menos neutral.

En el razonamiento de Mondrian a la defensa del arte abstracto puro, expresa, el arte no-figurativo se crea estableciendo un ritmo dinámico de relaciones mutuas

determinadas, que excluye la concreción de cualquier forma particular. Entonces, el ritmo dinámico, es el elemento esencial en una obra no-figurativa. Para Mondrian la concepción naturalista y la orientación descriptiva o literaria son dos verdaderos peligros para el arte abstracto puro. Se puede expresar la esencia del arte -según Mondrian- por medio de elementos constructivos neutrales.

Con respecto al tema en la obra de arte, y precisamente el papel que puede jugar el tema en el arte puro; en su reflexión sobre arte plástico puro, escribe que para el arte puro, el tema nunca puede ser un valor adicional; son la línea, el color y sus relaciones que deben "poner en juego todo el registro sensorial e intelectual de la vida interior"... No el tema. El color y la forma en su relación son determinantes en la construcción de la obra, y lo que se refiere a la base abstracta del arte plástico puro debe llevar al uso de medios plásticos puramente abstractos. Mondrian hace referencia a la relación entre el espíritu y el mundo, y su análisis consiste en que al suprimir de la obra todos los objetos, "el mundo no queda separado del espíritu" sino por el contrario, colocado en una posición de equilibrio con el espíritu, puesto que uno y otro han sido purificados. Esto crea una perfecta unidad entre dos oposiciones..., El arte no-figurativo revela que el arte no es la expresión del aspecto exterior de la realidad tal como la vemos, ni de la vida que vivimos, sino que es la expresión de la verdadera realidad y la verdadera vida... Indefinible, pero realizable en la plástica.

La realidad para Mondrian se divide en dos clases; uno tiene un aspecto individual y otra un aspecto universal, e insiste que en arte, la primera es la expresión de espacio determinado por cosas o formas particulares, la segunda establece expansión y limitación -factores creativos del espacio- por medio de formas neutrales, líneas libres y

colores puros. Mientras que la realidad universal surge de relaciones determinadas, la realidad particular sólo muestra relaciones veladas. Esta última tiende naturalmente a ser confusa precisamente en aquello en que la realidad universal debe ser clara. Una es libre; la otra está ligada a la vida individual, ya sea personal o colectiva. Realidad subjetiva y realidad relativamente objetiva: Este es el contraste. El arte abstracto puro aspira a crear esta última, el arte figurativo, la primera.

En el texto de Mondrian, el describe como debería ser la relación entre la forma y el contenido en la obra de arte, en su opinión, se preguntan si no ha llegado el momento de "integrar la forma y el contenido" o "de unificar el pensamiento y la forma". Pero no debe culparse al arte no figurativo por aquello que solo se debe a la ignorancia de su contenido. Si la forma carece de contenido, de pensamiento universal, es por la culpa del artista. Al ignorar el hecho imaginamos que la figuración, el tema, la forma particular, podría otorgar a la obra aquello que falta a la plástica misma. En cuanto al "contenido" de la obra, debemos notar que nuestra actitud hacia las cosas, nuestra individualidad organizada con sus impulsos, sus acciones, sus reacciones al contacto de la realidad, las luces y sombras de nuestro "espíritu", etc., modifican por cierto la obra no figurativa, pero no constituyen su contenido. Repetimos que su contenido no puede describirse, y que solo puede hacerse aparecer por medio de la plástica pura y de la ejecución de la obra. Debido a este contenido indeterminable la obra no-figurativa es "completamente humana". Para Mondrian, la ejecución y la técnica juegan un papel importante en la tentativa de establecer la visión más o menos objetiva que exige la esencia de la obra no-figurativa.

Teniendo en cuenta que la ejecución de la obra de arte, se note que ésta debe contribuir a la revelación de los factores

subjetivos y objetivos en un equilibrio mutuo. Guiándose por la intuición es posible obtener este resultado. La ejecución de la obra de arte es a través de ella que la intuición se manifiesta y crea la esencia de la obra.

En nuestra descripción sobre Neoplasticismo y en especial en la obra y la teoría formulada por Mondrian, acudimos también a las reflexiones de Werner Hofmann al respecto; Hofmann en: <<Los Fundamentos del Arte Moderno>> (Barcelona, Ediciones Península, 1992, escribe sobre las tres <<Formas simbólicas>> (Criterios expresivos, no conceptuales en los que se constituyen los rasgos característicos esenciales de un período) aparecen en los años anteriores a la primera guerra mundial. En aquella época se presentaron en serie continuada unas tesis provocadoras, en todo lo que ha sucedido después remite a ellas sus argumentos.

Las tres tesis provienen de Picasso, Kandinski y Mondrian. Lo <<nuevo>> se presenta de tres maneras diferentes:

- La cosificación de la obra de arte (Braque y Picasso)
- El ideal de lo inmediato (Kandinski)
- El ideal del equilibrio (Mondrian)

Desde la opinión de Hofmann, después de la primera acuarela abstracta de Kandinsky, Mondrian pintó, basándose en otros supuestos, una serie de cuadros que también producen una impresión abstracta. En ellos, el contenido formal ha reabsorbido completamente el contenido objetivo y eliminando cualquier referencia a objetos -debiendo tener a la vista, que Hofmann para explicarnos que quieren decir las palabras tales como el contenido formal y el contenido objetivo, el nos remite a Plotino, y dice, *"El artista ya no se da por satisfecho con la apariencia exterior de las cosas, a pesar de que sigue incluyéndolas en sus cuadros;*

quiere ilustrar lo que hay detrás de esa apariencia, lo que se oculta en su interior. Este afán vale para dos tipos de <<cosas>>: Los datos de la percepción, que suministran al artista el repertorio de sus contenidos objetivos, y los hechos formales surgidos del acto creador, las combinaciones de líneas y colores a partir de las cuales el artista crea el contenido formal del cuadro". (18)

I.2.2. Dadaísmo. Duchamp y los Ready-mades. Y. Klein y P. Manzoni.

"Estamos en una época de creación artística en que ya no se cuenta historias con más o menos gracias sino en que se crean obras que, apartándose de la vida, penetran en ella porque tienen una existencia propia, fuera de la evocación o de la reproducción de las cosas de la vida. Por eso, el Arte de hoy es un arte de una gran realidad. Pero hay que entender por ello realidad artística y no realismo: éste es el género que nos resulta más opuesto".

Pierre Reverdy, 1.917

"No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas, y futuristas: laboratorios de ideas formales"

T. Tezara, 1.918

"Dada es el punto de indiferencia entre el contenido y la forma, entre el varón y la hembra, entre la materia y el espíritu..."

R. Huelsenbeck, 1.920

"Dada es el libre pensamiento artístico"

A. Breton, 1.924

"Dada fue el punto culminante de la protesta contra el aspecto físico de la pintura"

M. Duchamp, 1.946

"Mi mano llegó a ser mi enemigo en 1912, quitar de en medio. Quise alejarme de la paleta... Descansarme"

M. Duchamp, 1.963

"Un ready-made es una obra de arte sin que un artista se lo produce"

M. Duchamp

"Un punto que quiero establecer es que la elección de estos 'ready-mades' nunca fue dictado por la sensibilidad estética"

M. Duchamp

"La elección era basada en una reacción a la indiferencia visual con al mismo tiempo una total ausencia del buen o mal gusto... De hecho una antiestética completa"

M. Duchamp

John Richardson afirma: *"Cómo se puede pretender definir y a fortiori circunscribir un movimiento que no puede reducir ni a un personaje determinado, ni a un lugar, ni a una doctrina, ni a un tema en concreto; que se refiere a todas las artes; cuyo centro de interés se desplaza incesantemente; y que, por añadidura, se proclama negador, efímero, ilógico y sin objeto". (19)*

En la introducción a la **"Teoría Artística de la Vanguardia"**, escrito por Angel González, F. Calvo Serraller y S. Marchán Fiz, escriben respecto a la práctica artística del dadaísmo, *"un movimiento cuya principal pretensión consistía en hacer irrisorio cualquier objeto, acción o comportamientos artísticos, un movimiento cuyo fin principal era destruir el arte; en una palabra: Un antiarte. En este sentido, Dadá sigue siendo la opción más radical de la vanguardia, la negación más rotunda, el autentico punto de no retorno: No pretendía ser una alternativa más del desarrollo del nuevo arte, ni, al menos en sus orígenes, una nueva moral de compromiso; lejos de cualquier código -ético o estético-, Dadá parece existir al margen del arte tradicional o nuevo, al margen de cualquier afirmación". (20)*

En la definición y la revisión historiográfica de Dadaísmo, según, Karin Thomas, Dada es un producto de la tensión dialéctica entre el ímpetu reductivo y un ímpetu creativo de la creación artística. Nace de la oposición al expresionismo que con su culto sentimental de la subjetividad y su lenguaje formal de los sentimientos no rompe con la estética tradicional como quieren los artistas del Dada. El movimiento Dada tuvo su espectacular punto de partida en Zúrich en 1916, donde se enfrentan al ideología académica-dogmática de la pequeña burguesía Suiza emigrados intelectuales de los más diversos orígenes marcados por el destino de la primera guerra mundial. Estos se expresan en las veladas Dadaístas del cabaret Voltaire, inidicadas el 1.2.1916 por el escritor Hugo Ball junto con su amiga Emmy Hennings, los pintores Arp, Richter y Janco y los poetas Huelsenbeck y Tzara. El origen

de la denominación <<Dada>> suscita varias interpretaciones. Huelsenbeck informa que al buscar con Ball en un diccionario alemán -francés un nombre artístico para la cantante francesa Madame LeRoy, invitada al cabaret Voltaire, casualmente encontró este concepto: <<Dada en rumano significa sí, si; en francés caballo de madera. Para los alemanes expresa la ingenuidad boba y un íntimo apego al cochecito de niño>>. Arp reflexionando sobre Dada, explica:

"Dada, como la naturaleza, no tiene sentido. Dada está a favor de la naturaleza y en contra del arte. Dada es directo como la naturaleza e intenta colocar a cada cosa en su sitio. Dada es moralista como la naturaleza. Dada a favor del sentido ilimitado y de los medios limitados. La vida es para el Dadaísta el sentido del arte. El arte puede entender mal los medios y emplear medios infinitos en lugar de medios limitados. Entonces sólo se aparenta vida y naturaleza, en lugar de crear vida. La pintura académica describe y dá ilusiones en lugar de vida y naturaleza. La pintura académica finge la naturaleza y la vida". (21)

El movimiento Dada en Nueva York en torno a Duchamp es significativo. Francis Picabia expone su obra en 1913 en Nueva York en la Galería de Alfred Stieglitz y ahí entra en contacto con Man Ray y Marcel Duchamp que llevan a cabo representaciones teóricas de una reducción liberadora de lo formalista en el arte parecida a la de los Dadaístas de Zürich. También Dada surge en Berlín, Hannover y Colonia. Según el modelo del cabaret Voltaire surge en Berlín al rededor de 1920 el Club Dada, por iniciativa del Dadaísta de Zürich Huelsenbeck que, con su agresividad y su entusiasmo por la acción, enciende una nueva hoguera Dadaísta. Entre los miembros del Dada de Berlín -según K. Thomas- se encuentran además de Huelsenbeck, los hermanos Helz Felde, George Grosz, Walter Mehring, Franz Jung, Raoul Hausmann y propagandista <<supra-dada>> Johannes Badder que en su <<manifiesto dadaísta>> de 1918, condena el expresionismo por su

introversión, fomenta la poesía fonética al estilo de las poesías simultáneas bruitistas de Tzara y defiende el empleo de nuevos materiales en la pintura afirmando K. Thomas la situación de Dada en Nueva York y el Dada de Berlín: *"Mientras el movimiento Dada de Nueva York analiza la crisis de conciencia del arte moderno, el Dada de Berlín refleja la crisis general de la cultura occidental y por ello su programa se vuelve esencialmente político-anarquista y de crítica social"*. (22)

No hay que olvidar el nombre de un artista notable como el de Kurt Schwitters con su teoría Merz en el contexto histórico de Dadaísmo. También en Colonia surge con los artistas Max Ernest y Johannes Baargeld un movimiento similar al Dadaísta que sin embargo pronto desembocará en el surrealismo parisino de André Breton.

¿Que significa Dada?, ¿Qué es el Dadaísmo?, Dada: Una palabra que no significa nada. Según Tzara, por los diarios se entera uno que la cola de una vaca santa los negros Krou la llaman Dadá. El cubo y la madre en cierto lugar en Italia: Dadá. Un caballo de madera, la nodriza, doble afirmación en Ruso y Rumano: Dadá. Hay sabios periodistas que ven en esto un arte para los críos. André Breton dice que resulta imposible saber donde y cuando nació Dada. André Breton, también en 1924, destaca que el cubismo fue escuela de pintura, el futurismo un movimiento político: DADA es un estado de ánimo. Para Tzara Dada es la insignia de la abstracción. También en el manifiesto Dadaísta de Berlín (1918) podemos encontrar que la palabra Dada simboliza la relación más primitiva con la realidad más circundante; con el Dadaísmo se abre paso con pleno derecho una nueva realidad. La vida se manifiesta como un barullo simultáneo de ruidos, colores y ritmos espirituales, que es aceptado de un modo imperturbable en el arte Dadaísta con todos los gritos y fiebres sensacionales de su psique cotidiana osada y en toda su realidad brutal. El Dadaísmo por primera vez, ya no se enfrenta de un modo

estético, a la vida, ya que hace trizas en sus partes integrantes todo los tópicos de la ética, de la cultura y de la interioridad, que no son más que abrigos para músculos débiles.

La palabra Dada señala al mismo tiempo la internacionalidad del movimiento que no está vinculado a ninguna frontera, religión u oficios. "Dada" es la expresión internacional de esta época, el gran partido de oposición de todas estas ofensivas, congresos de la paz, peleas en el mercado de verduras, banquetes en la explanada, etc. "Dada" quiere el aprovechamiento del nuevo material en la pintura.

La manifestación de Huelsenbeck y los compañeros en 1918 para ellos "Dada" es una especie de espíritu; Dada: ¡Contra la actitud estético-ético! Dada contra la abstracción anémica del expresionismo. R. Hausman 1918 declara, el arte Dada les ofrecía un impulso hacia la percepción de todas las relaciones. R. Huelsenbeck en 1920 describe "Dada" es un estado de espíritu, independiente de las escuelas y de las teorías; Dada es inmediato y natural, "Dada" no es la política, ni una tendencia artística, "Dada" posee un carácter empírico. En la misma manifestación, también, Huelsenbeck dice "Dada" se revela contra todo lo que se parece obsoleto, modificado, petrificado, debido a que es la expresión más directa y viviente de su época. En la opinión de K. Schwitters en su concepto de "Merz" (1921) podemos encontrarnos con la siguiente reflexión cuando dice, nuestra cultura es "Dada". No ha habido época tan carente de estilo como la nuestra. "Dada" es el reconocimiento de la ausencia de estilo. "Dada" es el estilo de nuestro tiempo, que no tiene estilo alguno. Y finalmente F. Picabia (1920), subraya, "Dada" no siente nada, no es nada, nada, nada y punto.

Para los Dadaístas la obra de arte tiene las siguientes características:

- La obra de arte no debe ser la belleza en si misma, o está muerta.

- La obra de arte "dada" excluye las ideas formales de las academias cubistas, y futuristas. No reconoce ninguna teoría.

- Los Dadaístas pretenden aniquilar la actitud presuntuosa y el culto a los genios de finales del siglo XIX junto con sus consecuencias dogmáticas.

- Este arte -Dada- debe ser anárquico como la vida y como la naturaleza, entendiendo el concepto <<anárquico>> en su significado original, como un mundo libre de todo poder y abierto al azar.

- La estética formal -idealista desde Schiller hasta Hegel encubre la auténtica realidad con su intención de cultivar la materia mediante una imagen homogénea de la forma. Sólo un pensamiento antiformalista que acepte lo azaroso de la naturaleza y lo aproveche como elemento artístico creativo abraza el camino a un arte regenerativo.

- En la elección de sus formas -según K. Thomas- de expresión artística, los escritos Dadaístas vuelven a echar mano del repertorio de las articulaciones gestuales que el realismo literario de finales del siglo XIX había desarrollado en las formas lingüísticas del humor y la ironía. También ahí la experiencia de una distancia entre imaginación y realidad es el punto de partida para la aspiración a una nueva comunicación entre espíritu y mundo. Al igual que el realista, el artista dada busca la intimidad directa con el mundo objetivo y está abierto a la sensación estética del descubrimiento casual de cosas interesantes hasta el detalle más insignificante, como lo demuestra el juego de <<collages>> casuales de Arp con recortes de papel.

- El arte no tiene la importancia que nosotros, ...
- El arte es algo privado, el artista lo hace para si mismo.
- La denominación "arte" es una anulación del equilibrio humano.
- El arte no debe ser -decía Archinpenko- ni realista, ni idealista; debe ser verdadero, con lo que debía decirse, ante todas las cosas, que toda imitación de la naturaleza, incluso la más cubierta, es una mentira.
- El objetivo de Schwitters es la obra de arte total Merz, que reúne a todos los tipos de arte en una unidad artística.
- El arte es una función espiritual del hombre que tiene como objetivo salvarle del caos de la vida (trágica).
- El arte es libre en el empleo de sus medios, pero está ligado a sus propias leyes y sólo a sus propias leyes.
- El arte no es proletario, ni burgués, pues desarrolla fuerzas que tienen suficiente potencia para influir a toda la cultura en vez de dejarse influenciar por las relaciones sociales.

Retomando nuestro tema, **"Duchamp y los Ready-mades"**, Octavio Paz en <<Apariencia Desnuda>>, expresa su aproximación a la figura de Duchamp; en su opinión, tal vez los dos pintores que han ejercido mayor influencia en nuestro siglo son Picasso y Duchamp. El primero por sus obras; el segundo por una obra que es la negación misma de la moderna noción de obra. De las reflexiones de Paz se puede deducir las siguientes afirmaciones:

i. " La actividad de Duchamp no es menos sorprendente y, a su manera, no menos

fecunda.

ii. Desde el principio Duchamp opuso al vértigo de la aceleración, el vértigo del retardo. En una de las notas de la célebre caja verde apunta: << decir retardo en lugar de pintura o cuadro; pintura sobre vidrio -pero retardo en vidrio no quiere decir pintura sobre vidrio... >> Esta frase nos deja vislumbrar el sentido de su acción: La pintura es la crítica del movimiento, pero el movimiento es la crítica de la pintura.

iii. Los cuadros de Duchamp son la representación del movimiento: El análisis, la descomposición y el revés de la velocidad.

iv. En las obras de Duchamp el espacio camina, se incorpora y, vuelto máquina filosófica e hilerante, refuta al movimiento con el retardo, al retardo con la ironía.

v. Los cuadros de Duchamp una reflexión sobre la imagen.

vi. Las telas de Duchamp no llegan al medio centenar y fueron ejecutadas en menos de 10 años: Duchamp abandonó la pintura propiamente dicha cuando tenía apenas 25 años. Ciertamente, siguió "pintando" por otros 10 años pero todo lo que hizo a partir de 1913 es parte de su tentativa por sustituir la "pintura-pintura" por la "pintura-idea". Esta negación de la pintura que él llamó olfativa (por su olor a trementina) y retiniana (puramente visual) fue el comienzo de su verdadera obra. Una obra sin obras: no hay cuadros sino el Gran Vidrio (El Gran Retardo), los Ready-Mades, algunos gestos y un largo silencio.

vii. Todo lo que ha hecho Duchamp se concentra en el Gran Vidrio, que fue definitivamente inacabado en 1923.

viii. Duchamp ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: Lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente." (23)

En la entrevista que hubo entre Duchamp y James Johnson Sweeney en << Once Europes in America >>, que fue publicada en el << Boletín del Museo de Arte Moderno >> de Nueva York (XIII N° 4-5, 1946, pp. 19-21), Herschel B: Chipp en el mismo texto citó el siguiente fragmento: << La pintura... al servicio de la mente >>; que el cual actualmente esta entrevista lleva el título mencionado que está publicado en su obra << Theories of Modern Art (La Teoría de Arte Moderno) >> (California, University of California Press, 1968, p.392), debiendo recordar que se puede encontrar la misma entrevista también en español -en M. Duchamp:<< Escritos Duchamp du Signe >> (Barcelona, Editoril G. Gili, 1978, p. 151, con el título Consideraciones).

Marcel Duchamp en aquel entrevista con Sweeney declara que la base de su propio trabajo durante los años que precedieron inmediatamente a su venida a América en 1915 era el deseo de romper las formas -de << descomponerlas >> un poco a la manera cubista-. Pero él quería ir más lejos -mucho más lejos- de hecho en una dirección totalmente distinta. Así desembocó en el Desnudo bajando una escalera y más tarde en su "Gran Vidrio", La Novia Puesta al Desnudo por sus solteros, mismamente.

Teniendo en cuenta que la pintura para Duchamp es como un medio de expresión, y no como un fin. Indudablemente un medio de expresión entre muchos otros y no un fin destinado a llenar toda una vida. También eso es lo que ocurre con el color para él que sólo es uno de los medios de expresión y no la finalidad de la pintura. Duchamp cree que la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. Ha de afectar a la materia gris, es decir, a nuestro apetito de comprensión.

En las reflexiones Duchampiana, el futurismo era un impresionismo del mundo mecánico, y hemos visto que el no tuvo la intención de tal acercamiento. Más bien quiso

alejarse del acto físico de la pintura. En esta época el título era muy importante para él, y severamente tuvo el deseo de distanciarse de la "fisicalidad" de la pintura. Se interesaba las ideas -y no simplemente los productos visuales-. Duchamp pretendió devolver la pintura al servicio de la mente. Y, consecuentemente su pintura quedó encasillada como <<intelectual y literaria>>; sin embargo para Duchamp, de hecho hasta estos últimos cien años, toda la pintura era literaria o religiosa: se había puesto al servicio de la mente. Esta característica -para él- fue perdiéndose poco a poco a lo largo del pasado siglo.

¿Qué concepto tuvo Duchamp del movimiento "Dada"? Duchamp pensaba que "Dada" fue el punto culminante de la protesta contra el aspecto físico de la pintura. Era una actitud metafísica. Se hallaba íntima y concientemente ligado a la <<literatura>>. Para él, "Dada" era una especie de Nihilismo por el que sentía una gran simpatía. Era una nueva manera de salir de un estado mental -de evitar la influencia del ambiente: De alejarse de los Clichés -de liberarse-. Dada -en aquel época en la opinión de Duchamp -fue muy útil como purgante.

Duchamp vuelve a recordarnos que en aquel entonces, nadie pensaba que pudiera haber algo más allá del acto físico de la pintura. No se enseñaba ninguna noción de libertad, ninguna perspectiva filosófica y naturalmente, los cubistas eran fértiles en invenciones; el cubismo me dió muchas ideas relativas a la descomposición de las formas. Por esa época también se discutía sobre la cuarta dimensión y la geometría no -euclidiana-, que Metzinger se interesaba particularmente en ello.

Llegando a hablar sobre los Ready-Mades de Duchamp hacemos pequeñas referencia al Gran Vidrio; Duchamp mismo cuando hablaba de su gran vidrio, hacia memoria al nombre Jean-

Pierre Brisset -la obra de Brisset era un análisis filológico del lenguaje- y el de Roussel, y que este último fundamentalmente fue quien el responsable de mi vidrio, la novia puesta al desnudo por sus solteros, mismamente. Sus impresiones d'Áfrique fueron las que me indicaron a grandes razgos la línea que debería adoptar. Duchamp había afirmado, "Pense que, como pintor, valia más que me influyera un escritor antes que otro pintor. Y Russell me enseñó el camino".

Empezando a analizar lo que fue o es el sentido de los Ready-Mades de Duchamp, sin embargo, debiendo recordar: El tuvo la idea que Mallamé era un gran personaje. Esa es la dirección que ha de tomar el arte: La expresión intelectual, antes que la expresión animal. Ya estoy harto de la expresión <<pintamonas>>.

Juan Antonio Ramírez afirma en 1993, el Gran Vidrio para Duchamp era como el centro y el punto de referencia de todas sus actividades y recordando la propia expresión de Duchamp que dijo: <<[El Gran Vidrio] es la única cosa que me interesaba...>>.

Para Ramírez, los trabajos del artista adquieren una nueva luz. Los asuntos técnicos que suscitan aparecen en un contexto visual y literario (El de las notas El Gran Vidrio) que parecían no poseer cosas y gestos aparentemente casuales o <<antiartísticos>> revelan el significado más preciso. Esto se debe entender en una doble dirección, pues también muchos productos menores y Ready-Mades clarifican algunos de los problemas más intrincados del gran vidrio. La actividad de Duchamp puede presentarse, pues, como un <<sistema solar>>, con un astro resplandeciente (La Gran obra sobre Cristal) y una serie de planetas (Los otros trabajos coetáneos) que giran a su alrededor, como si recibieran de él la luz que facilita su explicación.

¿Qué sentido pueden tener los Ready-Mades de Duchamp?

Seleccionando algunos aspectos de las opiniones expresadas por Duchamp, cuando él afirmaba que él se quería alejar del acto físico de la pintura, por lo que él tuvo interés en el título de las obras y tuvo también la intención de distanciarse de la "físicalidad" de la pintura. Se interesaba por las ideas y no simplemente por los productos visuales - debiendo recordar aquí el discurso de F. Menna en el que expresa cómo ha sido el problema de las diferencias entre conceptos como representación y presentación, *"La tensión entre superficie y representación, entre peinture y tableau, se modera en la analítica cubista; y ello, necesariamente, por cuanto la actitud analítica por lo general tiende a reducir la cohesión a los elementos más simples y el artista tiende a concentrar la investigación sobre uno de los dos términos del problema. En tanto que Cézanne conduce -por ejemplo en Estanque de Jas de Buuffan, aproximadamente. 1878, colección privada, Paris-, su propio discurso sin renunciar nunca a las polaridades de la superficie y de la representación, con una tensión encarnecida, orientada hacia la definición sintética de la pintura, los cubistas (por lo menos en un primer tiempo) descartan progresivamente el polo de la representación y se concentran, con su exclusivismo no menos encarnecido, en el polo de la superficie, de la peinture... La opción de la peinture se sitúa enseguida en el centro del debate abierto por la crítica en torno al fenómeno cubista; según Allard, el propósito de los cubistas es, sobre todo, <<hacer pintura>>; Reverdy identifica el cubismo con la <<pintura misma, de la misma manera que la poesía contemporánea es la poesía misma>>; surge así la noción de pintura pura, entendida como un <<estudio desinteresado de las formas>> y madura la conciencia de la pintura como disciplina autónoma, basada en un lenguaje específico, que lleva consigo las reglas de su propio funcionamiento... Así, la paradoja lógica se invierte, de improviso, en una afirmación de retos sobre teórico relativa al arte, a la pintura y a las mismas facultades de la mente... así pues, la pintura descarta las soluciones del ilusionsimo -arte y naturaleza-, por una parte, y de la metáfora, por otra, tomando partido abiertamente en favor de estructuras autosignificantes,*

autodefiniéndose en el plano en concreto, objetivo, de la superficie pictórica... Con la abolición de la similitud y de la metáfora, el cuadro no se refiere a otra cosa que a el mismo, se convierte en un objetivo intransitivo, que no representa sino que se presenta. Aquí descubrimos una segunda opción fundamental de la pintura cubista, la de la presentación en lugar de la representación". (24)

Menna en el mismo texto subraya, desde luego, la cosa no es tan obvia, por cuanto en todo caso (incluso en el plano de la presentación) no se sale de la dimensión del lenguaje y, por tanto, de la comunicación, y de la mentira, según la paradoja de Picasso -cuando Picasso dice, todos sabemos que el arte no es verdad. El arte es una mentira que nos permite alcanzar la verdad, por lo menos la verdad que nos es dado a comprender. Se trata más bien de la opción por una de las dos polaridades fundamentales del lenguaje, indicadas por Jakaobson, es decir, la polaridad metonímica, que permite al artista alcanzar un grado mayor de concreción, un nivel de objetualidad que puede contraponerse a la dominante ilusionista, representativa y metafórica, que la tradición pictórica que tenía consigo... Ahora podemos comprender mejor el sentido de una opción que toma partido en favor de la metonimia contra la metafísica, concentrando el interés sobre el cuadro-objeto que se exhibe así mismo y exhibe su propia concreción física, y a la vez pone al descubierto el procedimiento que lo ha constituido, ya sea en el plano de las relaciones recíprocas entre signos, ya sea al nivel de las diversas fases de la desestructuración del código icónico y de la reducción de éste a las figuras, es decir, a las unidades elementales del lenguaje.

F. Menna subraya también lo siguiente: *"La práctica cubista, y la interpretación que hace de ella los críticos compañeros de viaje, tienden a desplazar el acento del plano de la visión al de la ideación, de un arte basado exclusivamente en la percepción visual a un arte que opera a un nivel conceptual". (25)*

Para Fann, también Appollinaire insiste en el componente conceptual del cubismo, definido por el cómo <<el arte de pintar nuevas entidades con elementos extraídos, no con la realidad de la visión, sino de la realidad de la concepción, con un significativo desplazamiento del acento al plano mental, o mejor, al plano de una definición verbal del objeto: no hay necesidad, en efecto, de ser culto para darse cuenta, por ejemplo, que una silla, donde quiera que se coloque, continua teniendo cuatro patas, un sitio para sentarse y un respaldo>>.

En la opinión de Fann, es preciso distinguir entre el uso de la palabra y la reflexión sobre este uso o, para no salir del ámbito representativo, entre la visión y el análisis de ésta; es decir, que es preciso situarse en el plano metalingüístico de la definición. Por lo demás, Apollinaire precisamente ya hace algo parecido, al sustituir la silla-objeto o la variedad de sus posibles representaciones por una auténtica definición verbal del objeto. Una consecuencia acorde con las premisas, aunque en la práctica del arte no se alcanzará hasta tiempos recientes en el área de los análisis conceptuales, la consigue precisamente Kosuth con una investigación sobre el objeto-silla.

Siguiendo los pasos de análisis de Menna, vemos que una vez que trazó los pasos de la representación a la presentación y de la percepción visual al componente conceptual del cubismo, llega a analizar los objetivos de surgimiento del Collage cubista, y lo describe, la investigación en torno al objeto y a las relaciones entre objeto y representación sigue un camino distinto, es decir, se dedica a señalar fragmentos de realidad para instarlos en el contexto de la pintura. Pero la finalidad del procedimiento no es de orden ilusionista, sino una vez más, de la naturaleza propiamente mental; los fragmentos de realidad actúan como dislocadores de la atención, como estímulos aptos para poner en marcha los

procedimientos mentales que sirven para el reconocimiento y la definición del objeto...Podemos descubrir la idea de una nueva figuración, que parece contrastar con los intereses prevalentes en la primera fase de desestructuración analítica. En realidad, el itinerario de Braque, de Picasso y de sus compañeros más jóvenes registra una inversión de la marcha: Si hasta este momento se podría identificar una línea descendente que iba de los iconos a las figuras, es decir, a las unidades elementales carentes de significado denotativo, en este punto el itinerario vuelve a pasar de las unidades de base a los iconos, precisamente para alcanzar el nivel de una nueva figuración. Pero esta ascensión no puede seguir el antiguo camino, que las viejas técnicas analíticas han hecho inservible, y, por ello, se ha de abrir una nueva pista en dirección a lo real; la técnica del Collage, con la realidad que empieza a darse tal cual, y la utilización refinada del trompe- L'oeil, es decir, de un procedimiento pictórico que tiende a hacerse olvidar como pintura, plantean de nuevo, precisamente sobre bases nuevas (de orden específicamente mental-lingüístico), la cohesión de las relaciones entre arte y realidad.

Menna considera, ahora el artista maneja elementos diversos (pictóricos, verbales, <<reales>>), con entera libertad y con la intención de poner a debate los hábitos conceptuales y visuales del sentido común, manipulando los fragmentos de realidad y de ilusión, con una habilidad que tiene algo de juego de prestidigitación.

Para Menna el siguiente paso es ir de los Collages cubistas a los Ready-Mades de Duchamp. F. Menna describe: " *Representar, presentar, denominar el objeto con términos de referencia, incluso para el Ready-Mades: el gesto de Duchamp, que coge el objeto tal cual esta y le atribuye el estatuto de arte, plantea una vez más el problema de las relaciones entre realidad y representación. El carácter ulterior del gesto de Duchamp consiste en que se presenta*

como un intento de aferrar la realidad casi en el momento en que esta a punto de huir definitivamente de las garras del lenguaje. Presentar el objeto en lugar de representarlo también puede significar denominar el propio objeto, o mejor, llegar a una especie de <<denominación primaria>>, anterior al lenguaje o perteneciente, como dice Foucault, a un lenguaje anterior a Babel". (26)

Volvemos a retomar lo que explicábamos de Duchamp que se interesó por las ideas y no simplemente por los productos visuales. Las reflexiones expuestas, nos guían para entender el por qué del distanciamiento de Duchamp hacia el aspecto visual de la pintura, para encontrar una vía para formular su propio lenguaje, un lenguaje diferente del cubismo, es decir alejarse de las ideas formales.

Indudablemente la invención Duchampiana de los Ready-Mades, afectó de una manera considerable en el desarrollo del arte en nuestro siglo. Lo esencial para explicar la razón de ser de tales obras, puede deducirse del significado de las dos palabras: un Ready-Made es algo <<Ya Hecho>> o previamente fabricado. El artista no crea, en el sentido tradicional, sino que elige entre los objetos del mundo industrial o (en menor medida) natural.

Duchamp destaca los siguientes aspectos de los Ready-Mades:

A. La idea de la <<no artisticidad>>, en el sentido de cosas a las que no podía aplicarse <<ninguno de los términos aceptados en el mundo del arte>>.

B. Es preciso lograr algo de una indiferencia tal que no provoque ninguna emoción estética (es decir, la neutralidad estética). La elección de los Ready-Mades está basada siempre en la indiferencia visual, al mismo tiempo que en la ausencia total de buena o de mal gusto.

J. Antonio Ramírez al valorar los Ready-Mades tiene en cuenta los siguientes factores en su obra, <<Duchamp. El amor y la muerte>>:

- *No es posible ni conveniente reducirlos todos a una poética común;*

- *La mayoría de los Ready-Mades si tienen un tema, una especie de argumento más o menos literario que contar;*

- *Muchos Ready-Mades son utensilios, máquinas sencillas, de funcionamiento habitualmente paradójico, aptas para una utilización;*

- *Estos trabajos aparecen en un contexto mucho más rico y matizado cuando se examinan las interconexiones temáticas y técnicas que ligan toda la obra Duchampiana. Los distintos Ready-Mades se revelan así como si fuera episodios o experimentos parciales ligados a un propósito o intención global;*

- *Muchos Ready-Mades tuvieron, en su origen, una intencionalidad estética, y no eran meros gestos antiartísticos como se pensó frecuentemente. También aquí es preciso hacer distinción entre unos ejemplos y otros;*

- *Los Ready-Mades tienen un curioso parentesco con algunos experimentos literarios. El mecanismo de Roussel consistía, según Foucault, en presentar <<una serie de palabras idénticas que dicen dos cosas diferentes>>, lo cual se parece mucho al principio que rige la invención Duchampiana: El objeto descontextualizado es obligado a significar varias cosas a la vez. Es interesante también señalar su afinidad con los poemas de Apollinaire incluidos en Alcools, y que fueron ásperamente criticados por Georges Duhamel;*

- *Hay una estructura común en los Ready-Mades concebidos por Duchamp entre 1913 y 1921. Podríamos describirlos diciendo que un producto ya elaborado es elegido por*

el artista con el fin ambigua de realizar sus altos valores estéticos, hasta entonces ignorados, y de desacreditar el sistema consagrado de <<Las Bellas Artes>>. Son, así, chistes objetuales. Esta operación llevaba consigo el reconocimiento de valores en relación con las especulaciones de la geometría n-dimensional. Un sentido erótico, más o menos explícito, y la casi universal conexión con el Gran Vidrio definen también las características de estos productos". (27)

Desde la forma de pensar de Filiberto Menna en su lectura de los Ready-Mades de Duchamp, él considera, -y a su vez hace referencia a la interpretación de otros críticos- podría legitimar ésta lectura del Ready-Mades: el objeto, desplazado de su contexto habitual, podría recuperar aquellos <<poderes adormecidos>> de que habla Foucault, realizando en el la identidad entre la cosa y el nombre, entre <<mirada y lenguaje>>.

Duchamp, afirmó que lo que el deseaba era hallar nuevos significados para objetos viejos. Pero no sabemos exactamente si los Ready-Mades lo hacen o fingen realizar esta identidad.

La interpretación exacta del Ready-Mades esta basado en las relaciones entre los signos y las cosas. Los signos pueden ser distintos, pero su diversidad se legitima sólo cuando hay una relación de semejanza entre el texto primero y el infinito de la interpretación. Por ello cuando se recoge directamente el objeto se saltaría la cadena de las interpretaciones y las denominaciones para alcanzar de cerca en una relación de contigüedad e identidad, el nombre y la cosa. Así el objeto se sitúa claramente en el dominio de la tautología, celebrando en la semejanza con el mismo la primera ley de la teoría de la identidad.

El Ready-Made demuestra, por absurdo, las dificultades intrínsecas de las relaciones entre el lenguaje y lo real confirmando la paradoja lingüística.

Duchamp sustituye el procedimiento de la adición por el del Ready-Mades, con la simple designación del objeto, y elige como Ready-Made un rascacielos de Nueva York, de tal forma que el paso del objeto en el contexto del arte se confía al procedimiento de señalar con el dedo. Pero tampoco en este caso la relación entre la realidad y el estatuto lingüístico escapa a la indeterminación, sino se traduce en una serie de otros signos lingüísticos que funcionarán como interpretantes del signo en cuestión.

Duchamp muchas veces intenta definir el objeto sacándolo de su contexto real pero sin privarlo de su función, situándose en el límite que divide lo que pertenece al arte y al lenguaje de lo que pertenece a la existencia real. Dan Graham en sus reflexiones sobre la relación del valor del arte con la cuestión de la galería y la solución que da Duchamp a tal problema escribe: *"En sus Readymades, Duchamp introdujo en la Galería objetos que no eran considerados arte cuando estaban fuera de ella, para probar dialécticamente que es de hecho la Galería la que da al objeto su valor y significado. En vez de reducir los objetos de Galería al nivel común del objeto cotidiano, este gesto irónico extendía simplemente el alcance del territorio de exposición de la Galería. Introduciendo el objeto "no-arte" en la Galería, Duchamp deseaba tanto situar la función convencional de la Galería para designar ciertos objetos como "arte", como excluir otros en aparente contradicción.*

Esencialmente, Duchamp intentó cuestionar la función aristocrática del arte y de la Galería de arte como institución. Como este cuestionamiento se planteó solamente a un nivel abstracto lógico, su misma crítica fue inmediatamente re-integrada al sistema institucional de la Galería o del arte del museo, convirtiéndose en un tipo de arte "idea". Un problema adicional con el análisis de Duchamp es la resolución de la contradicción entre arte y Galería en relación a su valor social basado en un concepto histórico; la condición del arte no es vista ni como social ni como sujeta al cambio social externo.

Además Duchamp vió el problema del valor y el significado del arte como una oposición

binaria simple, dentro de la Galería o fuera, en el mundo. No logró unir esta oposición del arte y del llamado "no-arte" con fenómenos más ambigüos como la reproducción de objetos de arte realizado por los medios de comunicación, acerca de lo cual reflexionó el crítico Walter Benjamin en los años treinta, y que anteriormente incluso había sido un importante aspecto del arte constructivista". (28)

Por último deseamos representar a un autor valioso como Jack Burnham con su editado libro: <<**The Structure of Art (La Estructura del Arte)**>> 1971., con una metodología mezclada de estructuralismo y análisis semiológico, se aproxima al mundo de Marcel Duchamp y hace con la fórmula dada análisis y crítica de la obra del autor mencionando. También entre los autores que interpretaron o reflexionaron sobre la obra de Duchamp se puede nombrar a Gloria Moure, Eulàlia Serra-Ignasi De Solà-Morales, John Cage, Anne D'Harnoncourt, Dawn Ades, Yoshinuki Tono, Octavio Paz, Maurizio Calvesi, Germano Celant; debemos mencionar a su vez al texto de Rosalind E. Krauss: "La Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos" (1.996), Krauss en este texto, en el segundo capítulo bajo el título "Hacia la Posmodernidad" interpreta la obra de M. Duchamp bajo título "Notas sobre el índice" (parte 1 y 2).

Y. KLEIN

" Maldita sea la pintura que no va más allá de lo finito. El valor del pintor está en lo indefinible"

O. Delacroix

" Hace mucho tiempo el impresionismo ayudo a la pintura a liberarse de los temas convencionales; más tarde el cubismo y el futurismo se liberaron de la necesidad de la representación realista de objetos; y la abstracción por fin eliminó los últimos vestigios de apariencia figurativa. Un nuevo -y último- eslabón completa la cadena: nosotros, pintores nucleares, denunciamos, a fin de destruir, el último artificio: El estilo..."

Manifiesto contra El Estilo del Movimiento Nuclear, firmado por: Klein, Restany, Arman, Fontana y Manzoni entre otros 1957.

" Sentir el alma sin explicarla, sin vocabulario, y representar esta sensación...esta, creo, es una de las razones que me han llevado a la monocromía"

Y. Klein

" No hay nada que decir, sólo hay que ser, sólo hay que vivir"

P. Manzoni

En el apartado anterior vimos que la pintura era para Duchamp un medio de expresión, y no como un fin. Evidentemente un medio de expresión entre muchos otros y no un fin destinado a llenar toda una vida. También eso es lo que ocurre con el color para Duchamp que solo es uno de los medios de expresión y no la finalidad de la pintura. Además Duchamp creía que la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. Para Duchamp la pintura debería afectar a la materia gris, es decir, a nuestra apetencia de comprensión, o decir en otros términos en sintonía con S. Marchán Fiz cuando dice: ... El propio Duchamp considera el arte no tanto una cuestión de morfología como de función, no tanto de apariencia como de operación mental. La máxima objetualización en Duchamp inaugura al mismo tiempo la desmaterialización y

conceptualización, la declaración de los objetos en arte a través de la operación del <<Ready-Made>> (29). Sin embargo la búsqueda de Y. Klein tomó otro camino. El empezó con el problema entre la línea y el color, tomando partido por el color puro pero siempre con otros fines que por ejemplo Malevich o Duchamp.

Ahora vamos a ver en este apartado los cambios que ha habido en la obra de Klein que empieza con los monocromos para llegar a la habitación del vacío. Una vez más estos cambios de carácter lingüístico afectarán a las generaciones posteriores y entre ellas a los jóvenes de las décadas de los sesenta y setenta incluyendo a los conceptualistas.

El período elegido de desarrollo artístico y conceptual de Klein que se adapta con nuestro propósito es: Del monocromo azul al vacío que abarca las habitaciones del vacío y las zonas de inmaterialidad.

Teniendo en cuenta para llegar a las zonas de inmaterialidad y las habitaciones del vacío, siempre necesitamos de una introducción sobre las actividades de Klein para poder definir estos cambios.

Klein en su proyecto para una película titulada, "La Guerra entre la línea y color, o hacia la propuesta monocroma" de 1954. En sus palabras, el escenario presentaba, <<un punto de vista utópico y fantástico sobre la historia del arte, queriendo mostrar la enorme y sin fin batalla entre la línea y el color que se dan en el arte>>. Tras un formato para guiones de cine, esta dividido en tres columnas -imagen, sonido, texto- con indicaciones sobre la duración de los elementos de imagen y sonido. El texto que acompaña las secuencias declara: *"A partir de una realidad falsa, la realidad figurativa y física. La línea se auto-organiza sobre el terreno conquistado. Su objetivo: abrir los*

ojos del hombre al mundo exterior de la materia que le rodea y ponerle en el camino hacia el realismo. Muy dentro del hombre, su pérdida de visión interior se retira, pero es incapaz de dejarle completamente. En su lugar queda un vacío atroz para algunos y confuso o maravillosamente romántico para otros. Ocupa un lugar que se transforma en su vida interna, el alma descuajaringada por la presencia de la línea.

A pesar de todo, durante siglos el color -conquistado, humillado y viciado- prepara una venganza, un levantamiento que será más fuerte que nada.

De modo que la larga guerra entre la línea y el color comienza con la historia del mundo humano. El heróico color le hace señas al hombre cada vez que este siente la necesidad de pintar. Lo llama desde la profundidad de sí mismo y desde más allá de su propia alma... les hace güñños pero queda encerrado por el dibujo entre las líneas. Millones de años pasarán antes que el hombre entienda estas señales y al fin se ponga febrilmente a la tarea de liberarse así mismo y al color". (30)

Para Stich, la tesis de Klein nos dice que la línea es el agente disruptivo que ha limitado la libertad y aprobado el falso <<realismo>> del mundo exterior y la escritura. El color, reino de la paz y de poderosas visiones asociadas con el interior del alma, ha sido compartimentado y colocado en una situación de polaridad donde su victoria nunca es posible; sólo una liberación engañosa, un armisticio o componenda. La historia del arte es así como la de las naciones, puesto que en ambas la guerra se acepta como un hecho y la <<dualidad

-enfrentamiento- -contraste- -oposición- -progresión y evolución- -comparación y analogía->> se interpretan como aspectos fundamentales de la vida.

Teniendo en cuenta que Klein concibe su película sobre el tema de una guerra, y definiendo que el contendiente elegido -el color- obtiene una victoria decisiva. El objetivo es establecer un estado sin polarización en donde el color reine como elemento pictórico exclusivo y dominante.

Para Klein un cuadro normal, tal y como uno lo concibe hoy de forma genérica, es como la ventana de una prisión cuyas líneas, contornos, formas y composiciones, crean barreras. Las líneas son para él la concreción de nuestro estado mortal, de nuestro sentimentalismo, de nuestro intelecto e incluso de nuestra espiritualidad. ¡Son nuestro límites psicológicos, nuestra herencia, nuestra educación, nuestro esqueleto, nuestros vicios, nuestras cualidades, nuestra astucia!

Sin embargo, para la mentalidad artística de Klein, el color, por el contrario, es la escala natural y humana que más penetra en la sensibilidad cósmica. La sensibilidad, para él, no descansa. Es como la humanidad del aire. El color es sensibilidad materializada. Sidra Stich afirma:

" Klein solía utilizar la imagen de una ventana sin rejas -un campo abierto e ilimitado, sin elementos estructurales definidos- y sus obras se apartan no solo de la metáfora tradicional del cuadro como ventana transparente que deja pasar una visión particular del mundo exterior, sino de la noción modernista del cuadro como objeto finito que se refiere a sí mismo y a sus elementos pictóricos formales" (31)

Para Klein, el color era la esencia y el agente de la libertad, especialmente por que ofrecía la experiencia de una sensibilidad humana y universal desconocida o intensificada. Su objetivo era fijar <<El inefable momento poético>>. Al respecto, Klein afirma: *"Pinto así el momento pictórico que nace de una iluminación por impregnación en la vida misma.*

..., sentir el alma sin explicarla, sin vocabulario y representar esta sensación..., ésta, creo, es una de las razones que me han llevado a la monocromía". (32)

Anteriormente subrayamos que propuesta tuvo en su momento Klein para dedicarse al monocromo -en el folleto publicado

del Museo Reina Sofia al respecto de la retrospectiva de Klein, 1995, declara, el artista que utilizó el color azul ultramarino (al que llamó "I.K.B."- International Klein Blue) I.K.B. era un resonante, luminoso tono, de gran potencial poético. Klein intensificó el color utilizando una fórmula especial que no requería un fijador al óleo. De tal forma que las partículas individuales del puro pigmento en polvo se mantienen libres, dando una apariencia particular acorde a la noción de materia en la era atómica -que era un modo de eliminar los elementos expresionistas, representativas, compositivas y personales, y de despertar una receptividad individual hacia las sensaciones más elementales y fundamentales en el entorno cotidiano. Con el monocromo, se apuntaba a las extensiones abiertas del espacio... el espectáculo del color como espacio. Lo monocromático significaba también lo indefinible -término que Klein tomó prestado de Delacroix cuando él reflexionó acerca de la pintura de esta manera: *"Maldita sea la pintura que no va más allá de lo finito. El valor del pintor está en lo indefinible. Es precisamente eso que escapa de la precisión. Es lo que el alma añade a líneas y colores con objeto de llegar al alma"* (33). -y lo inmaterial, conceptos de primordial importancia para Klein.

En la opinión de Stich, con los cuadros monocromos, Klein pretendía crear obras desprovistas de representación, absolutamente carentes de componentes que significasen algo que pudiera ser especificado, categorizado o hasta nombrado o colocado en una determinada posición. El color era sólo un medio, un estímulo vitalizador, y no un fin ni una parte de un diseño formado.

Klein tuvo el deseo de excluir de su obra su psicología personal, y a raíz de esto para él, la realización técnica de los monocromos con rodillo no fué con un espíritu de factura mecánica, sino con un espíritu la <<distancia>> mediante el

anonimato del instrumento que es el <<rodillo>>. Cuando pinta con rodillo, su psicología personal no impregna la obra, sólo el valor del color por sí mismo irradia en calidad pura e inherente, es decir crear superficies despersonalizadas, sensuales que buscaban convertir algo prosáico en algo evocador, e incluso mágico. De lo dicho podemos deducir que para Klein una obra de arte era su propia realidad, no una representación de otra cosa. Esa realidad era, además, indefinible, a menudo enigmático y aparentemente absurdo.

Anteriormente cuando estábamos explicando las ideas suprematistas de K. Malevich, y su desarrollo hacia un arte no objetual; no está fuera de contexto observar que como percibe Klein la obra de Malevich, o mejor dicho, que significa para él los hallazgos de Malevich; Klein escribe, "*<< El color del cielo, al haber sido conquistado por el sistema suprematista >>, escribe Malevich <<se convirtió en blanco, un tono cuya existencia y esencia representan el infinito. Yo conquisté la pálida muerte del cielo del color. Separé el color, lo puse en un saco creador y apreté el nudo. ¡Volad, aviadores del futuro! blanco, libre y sin fin, el infinito está ante vosotros >>.*

Y esta es la razón por la que puedo decir ..., en 1958, que cuando Malevich se lanzó al espacio como turista, hacia 1915 o 1916, le di la bienvenida a él me visitó por que yo ya era, desde siempre, dueño, habitual, o más bien codueño y cohabitante. La postura de Malevich en relación con la mía permite una sólida por velocidad estática del espíritu inconmensurable de la fenomenología del tiempo. Me permite decir honesto y claramente que Malevich pintó una naturaleza muerta utilizando como modelo uno de mis cuadros monocromos.

En efecto, Malevich tenía el infinito frente a él -mi, yo << me pongo >> ahí dentro de él. Uno no representa el infinito ni lo produce". (34)

En el período de monocromo azul -de un color, un azul, un azul en sí, desembarazado de cualquier justificación funcional- debiendo recordar a la exposición <<propuesta

monocroma, período azul>>, en la galería Apollinaire de Milán, de Enero de 1957 de Klein, que entre los visitantes de la exposición y entre los más afectados habían dos artistas, Piero Manzoni y Lucio Fontana. Sin embargo aquí no hablamos de ellos.

De otro acontecimiento que podemos hablar, es que en octubre de 1957, hubo otra exposición del movimiento nuclear: La exposición Arte Nucleare en la Galería San Fedele de Milán con la publicación de un manifiesto, que tuvo lugar un mes antes de la inauguración de la exposición: Esta publicación consagrada con el título:<<Manifiesto contra estilo>> que afirmaron: Klein, Restany, Arman, Fontana y Manzoni, entre otros. Como afirma el manifiesto:

"Hace mucho tiempo el impresionismo ayudó a la pintura a liberarse de los temas convencionales; más tarde el cubismo y el futurismo se liberaron de la necesidad de la representación realista de objetos; y la abstracción por fin eliminó los últimos vestigios de apariencia figurativa. Un nuevo -y último eslabón completa la cadena: nosotros, pintores nucleares, denunciaremos, a fin de destruir, el último artificio: el estilo... Afirmamos que en un mundo que rechaza a los artífices de la celebración, una obra de arte debería ser conocida por la unidad de su carácter, por la influencia real de su apariencia y por la simple realidad de su presencia viva". (35)

Finalizando una especie de la introducción -representando siempre el proceso de la formación de las ideas de la teoría Kleiniana del arte como su persona que es una de las figuras claves en la historia del arte moderno- sobre Klein, teniendo en cuenta que no existe en nuestro estudio un espacio físico para la mayor dedicación a él, sin embargo, nos encontramos en el momento oportuno para destacar y analizar el objetivo propuesto al principio de este apartado de estudiar el período: <<Del monocromo azul al vacío>> en la obra de Klein que es realmente en esta etapa de su trabajo que logra

eliminar totalmente el color pintado y el soporte del lienzo.

Al mismo tiempo que Klein desarrollaba sus propuestas de arquitectura del aire y trabaja en el proyecto Gelsenkirchen, aplicaba sus ideas sobre la pintura monocroma. Su inspiración fue despertada, en parte, por una excursión que realizó a Italia en abril de 1958. Uno de los propósitos del viaje consistía en una peregrinación al santuario de Santa Rita en Caszia, con la finalidad de afirmar e incrementar la espiritualidad mística de Klein.

Antes de continuar explicando este viaje se debe recordar por qué Klein a lo largo de los años, viajó varias veces a Italia. En la opinión de Stich, la espiritualidad de Klein era claramente no doctrinaria y está enraizada en el convencimiento de la importancia de sobrepasar los límites y conquistar territorios ignotos. La espiritualidad reforzaba así mismo el interés de Klein por lo inmortal. Lo realmente crucial era la forma en que la experiencia tocaba el alma y despertaba su sensibilidad. Esta experiencia le había guiado más allá de preocupaciones por la imagen o la composición hasta encontrar la hondura en el color y en el ambiente que el emana. Así mismo le guiaría más allá del color hasta reinos absolutamente indefinibles de espacialidad e individualidad.

Stich, también, acentúa los siguientes puntos de este viaje de 1958 de Klein a Italia:

- Una visita a Asís, donde vio las pinturas de Giotto en la basílica de San Francisco,
- Era el primer contacto real que tenía con el famoso azul de Giotto,
- Klein, encantado al encontrar algunos paneles -en las

pinturas- completamente en azul monocromo en el ábside izquierdo,

- Un aspecto notable de los paneles monocromos de Asís es que no están asociados a ningún tipo de imágenes que puedan definir el azul como cielo o mar, y se convierten en el espacio mismo de la habitación en lugar de ser elementos decorativos dentro de ella,

- En una habitación por lo demás vacía, las superficies azules de las paredes crean un ambiente, un campo sensorial que lo abarca todo,

- Se puede, por tanto, considerar, que el viaje a Italia tuvo un efecto catalizador y fue una confirmación del desarrollo por Klein de proyectos que iban a ampliar el concepto de ambiente espacial más allá de lo alcanzado en sus exposiciones de pinturas azules de 1957 y en los relieves del teatro de Gelsenkirchen,

- Tuvo la idea de crear un <<viacrucis monocromo azul>> en la capilla de San Martín en Pontonis, su diseño establecía claramente un lazo importante entre espiritualidad y ambiente monocromo, también al respecto de este proyecto Klein eligió una dirección específica suya: Eliminar totalmente el color pintado y el soporte del lienzo.

Klein en un texto que escribió en Abril de 1958, para el primer número de Zero, anunció sus intenciones. Esta publicación estaba coordinada con el evento -exposición Pintura Roja que el grupo Zero organizó en Abril de 1958, en el estudio de Otto Piene. En su texto

-decía Stich- titulado <<Mi posición en el combate entre la línea y el color>>, Klein comienza declarando: *"El arte de pintar consiste, en mi opinión, en devolver la libertad al estado primordial de la materia".*

Después reitera sus puntos de vista sobre la superioridad del color sobre la línea, elaborando ideas que había expresado de una forma incipiente en su película de 1954 (La Guerra); y añade ideas como:

"[La sensibilidad de un pintor] es como la humanidad en el aire; el color es la sensibilidad convertida en materia, materia en su estado primordial... sólo los colores habitan el espacio, mientras que la línea únicamente viaja a través del espacio y los surca. La línea surca el infinito, mientras que el color es. A través del color siento una total identificación con el espacio; soy en verdad libre". (36)

Para Stich, estos comentarios conducen a una gran exaltación del espacio y la inmaterilidad, propiedades que terminan usurpando el relevante valor atribuido hasta entonces al color.

Continua declarando Klein: *"Creo que para un pintor existe materia sensible y coloreada que es intangible. Por lo tanto considero que el color en sí mismo, en su aspecto físico, limita y reduce mi esfuerzo para crear estados artísticos sensibles. A fin de alcanzar el <<indefinible>> de Delacroix, que es la última esencia de la pintura, me he embarcado en la <<especialización>> del espacio, que es mi manera final de tratar el color. No se trata ya de ver el color sino de <<percibirlo>>. Recientemente, mi trabajo con el color me ha llevado, a pesar de mi mismo, a buscar poco a poco, con alguna ayuda (del observador, del traductor), la comprensión de la materia, y he decidido terminar la batalla. Mis pinturas son ahora invisible -un paso más hacia arte conceptual o aspectos conceptuales concretos del arte que llegarán más tarde- y me gustaría mostrarlas de una manera clara y positiva, en mi próxima exposición en París en la Galería Iris Clert". (37)*

De las ideas expuestas que son del año 1957 Stich deduce, Klein, de esta manera, proclama la gloria y el significado del espacio. Además, amplía su aproximación al color, proponiendo un camino nuevo que evitaría las limitaciones de

los matices visibles al dirigirse a los dominios sin límites, completamente liberados del color percibido, color que es sentido e imaginado.

Klein pensaba poner en práctica su nuevo enfoque en una próxima exposición anteriormente referenciado. Ciertamente, invisibilidad e inmaterialidad eran los temas de la muestra que tituló la especialización de la sensibilidad en el estado de materia prima de la sensibilidad pictórica establecida.

Tal y como afirmaba en 1958:

"La finalidad de esta empresa: Crear, establecer y presentar al público un estado de sensibilidad pictórica en los límites de una habitación para exhibición de pinturas. En otras palabras, la creación de un ambiente, de un clima pictórico real, y por lo tanto invisible. Este estado pictórico invisible en el espacio de la galería estará tan presente y tan dotado de vida propia que será literalmente lo que se ha considerado hasta ahora, como la mejor definición general de la pintura: <<Resplendor>>.

Invisible e intangible, esta inmaterialización de la pintura debe actuar con mucho más efectividad que las pinturas comunes, física y habitualmente figurativas... Ahora que ya no queda ningún intermediario [líneas, contornos, formas, composición, contrastes de colores, etc.], uno se encuentra literalmente impregnado por el estado de sensibilidad pictórica que fue especializado y estabilizado con anterioridad por el pintor en un espacio determinado. Es una percepción asimilación directa e inmediata sin ningún truco, efecto o engaño". (38)

P. MANZONI (1933-1963)

"Piero Manzoni perteneció a una generación para quienes la lección de Duchamp fue definitiva: "como su antecesor, Manzoni consideraba que los problemas pictóricos y la pintura en general eran un medio post-romántico". "Recuerdos nebulosos de infancia [...] sentimentalismo, preocupaciones simbólicas o descriptivas, falsas angustias [...] todo ello ha de ser descartado", afirmaba Manzoni en <<Prolegómenos para una actividad artística>>, un texto escrito en marzo de 1957.

En el mismo texto, también, afirma que Manzoni inició su actividad artística, en el transcurso de los años cincuenta, se vivía en toda Europa un renovado interés por el Dadaísmo, y la poética informalista llegaba a su fin, la tendencia que había imperado en la escena artística desde que terminara la segunda guerra mundial. De alguna forma podría decirse que el final de aquella década sentó las bases de lo que constituiría una ampliación del terreno artístico, de la propia idea de arte y de la posición del artista. En los Estados Unidos, por ejemplo, Merce Cunningham hacían llegar la esfera de la música y de la danza a terrenos insospechados hasta entonces como el silencio o la inactividad; Allan Kaprow iniciaba sus happenings, Ad. Reinhardt pintaba "en 1960" una tela <<cuadrada, neutra, sin espacio, sin referencia a otra cosa, desinteresada>>, en busca de un discurso autoreferencial; en Europa, Yves Klein -como ya hemos visto- presentaba como acción una galería vacía y pintada en blanco; realizaba su "Salto en el vacío" y sus famosas "Antropometrías"; en 1961 Georges Maciunas redactaba el manifiesto Fluxus. Todas estas acciones e interpretaciones de artistas tenían como fin ampliar la esfera del arte, desterrando los soportes y fines convencionales para llevarlo a la vida, al gesto o a la idea". (39)

De lo dicho, podemos situarnos en el contexto histórico y cultural que le había tocado vivir, sin embargo tenemos la intención de ir conociendo las ideas y reflexiones de Manzoni sobre arte a través de sus propios textos, y después subrayamos por que el es una de las figuras preconceptuales.

Manzoni en 1956 escribe, *"Abstracción, referencias, han de ser evitados totalmente; en nuestra libertad de invención tenemos que llegar a construir un mundo que halle su medida en si mismo. No podemos, de ningún modo, considerar el cuadro como un espacio sobre el que proyectamos nuestras escenografías mentales, sino como nuestra "área de libertad" en la que nos dirigimos hacia el descubrimiento de nuestras imágenes primarias, imágenes que son absolutos en grado máximo, que no tendrán valor por lo que recuerdan, explican o expresan, sino sólo en cuanto que son: Ser"*.

(40)

Manzoni no llega a entender a todos aquellos artistas que a pesar que afirman de tener una tendencia hacia los problemas modernos del arte, sin embargo, siguen tratando hacer uso de los elementos de arte tradicional y además con los mismos gestos. Quiere decir, Manzoni intenta a completar el proceso de las rupturas con el arte tradicional que inició con las vanguardias históricas. Manzoni en 1960, afirma:

"No consigo entender a los pintores que aunque dicen estar interesados en los problemas modernos, se sitúan aun hoy, frente al cuadro como si éste fuera una superficie que tuviera que ser rellenada de colores y formas, siguiendo un gusto más o menos sensible, más o menos atento. Esbozan ... trazo, retroceden, contemplan el trabajo realizado inclinando la cabeza y guiñando un ojo, luego avanzan nuevamente para añadir otro trazo, otro color de la paleta, y continuar con esta gimnasia hasta llenar el cuadro, hasta que el lienzo esté recubierto. El cuadro está concluido, una superficie de posibilidades ilimitadas ha sido reducida a una especie de recipiente en el que se han forzado y comprimido colores no naturales y significados artificiales. ¿Por qué no vaciar, en cambio, éste recipiente?, ¿Por qué no liberar esta superficie?, ¿Por

qué no intentar descubrir el significado ilimitado de un espacio total, de una luz pura y absoluta? aludir, expresar, representar, son hoy problemas insistentes. Un cuadro es válido en la medida en que es, ser total, independientemente de que se trata de la representación de un objeto, de un hecho, de una idea, de un fenómeno dinámico o no. No es necesario decir nada, solamente ser." (41)

Manzoni reflexiona acerca de un espacio total como Klein ideaba al respecto un espacio infinito o el vacío, y en este espacio infinito Klein excluye los elementos de la construcción del arte tradicional, Manzoni también en su espacio total habla de sin sentido de la forma, el color y las dimensiones. Ambos artistas tienen casi parecidas opiniones sobre la materia pura. Los problemas de la superficie del cuadro, la línea, composición, profundidad espacial, del color, de la relación cromática y la manera de resolverlos entre Klein y Manzoni son casi similares con las diferencias que subrayamos a través de sus propios términos cuando declara Manzoni en 1960. *"Para mí resulta incomprensible hoy, el artista que establece rigurosamente los límites de una superficie sobre la que instala una relación exacta, en riguroso equilibrio, formas y colores, ¿Por qué preocuparse de cómo situar una línea en el espacio?, ¿Por qué establecer un espacio?, ¿Por qué estas limitaciones?, composición de formas, formas en el espacio, profundidad espacial, todos estos problemas nos resultan ajenos, una línea sólo puede ser trazada, larguísima, hasta el finito, fuera de toda problemática de composición o de dimensión, en el espacio total no existen dimensiones. También son inútiles aquí todos los problemas de color, toda cuestión sobre la relación cromática (incluso si se trata de modulaciones de tonos), podemos sólo entender un color único, o más bien entender superficie única, ininterrumpida y continua (de la que se excluya toda intervención de lo superfluo, toda posibilidad interpretativa), no se trata de pintar "azul sobre azul o blanco sobre blanco" (tanto en el sentido de componer como en el de expresarse), es exactamente lo contrario, la cuestión para mí es ofrecer una superficie íntegramente blanca (Mejor aún, íntegramente incolora, neutra) lejos de cualquier fenómeno pictórica, lejos de cualquier*

intervención ajena al valor de superficie. Un blanco que no es un paso polar, una materia evocadora o una materia bella, una sensación o un símbolo o cualquier otra cosa, una superficie blanca que es una superficie blanca y nada más (una superficie incolora que es una superficie incolora), es más, mejor aún, que es y nada más: Ser (Y ser total es puro de venir)". (42)

Indudablemente, por medio de lo explicado, se percibe una nueva época con sus propios materiales a utilizar y también un nuevo momento para el lenguaje nuevo con la finalización de un período cultural que ha llegado a ser estéril en todas sus formas y pensamientos, es decir la cultura de una época ha cambiado y eso no quiere decir no sólo mirar de manera diferente sino se ven otras cosas. Desde el punto de vista de Manzoni, la pintura y los problemas pictóricos (últimos residuos post-románticos) no forma parte del siglo cultural moderno: Han muerto desde hace tiempo (donde sobreviven, lo hacen <<mala literatura>>). Retoques y modificaciones no son suficientes: forman parte del pasado, un nuevo lenguaje y una transformación total no puede tener que ver con el lenguaje viejo -Manzoni, escribió en 1960-, un artista sólo puede utilizar materiales (pensamientos y formas) de su propia época.

En resumen: Negó la pintura, al señalar que el cuadro como tal estaba acabado. Rechazó abiertamente el color y sus metáforas en su extensa serie de Achromes, adopta posiciones sumamente críticas respecto a la situación artística de los años cincuenta, retomando como punto referencial aquellas actitudes de las primeras vanguardias que habían sabido instigar los procesos artísticos tradicionales.

Manzoni se había dedicado a practicar una pintura en la cual empezaba a rechazar los procesos pictóricos habituales y se limitaba a dejar sobre la tela huellas de simples objetos vanales, como clavos, imperdibles, tijeras, llaves, etc, cuya

disposición repetitiva y aleatoria establecía un orden dialéctico entre un nivel paisajístico, declara influencia informalista, y otro sistemático, y sin contenido metafórico, que dejan entrever la encrucijada en la que se hallaba su obra. La pintura no puede ser como un espacio en el que proyectar nuestra escenografía mental, Manzoni hace uso de cualquier tipo de materiales para la realización de sus achromes. Rechaza cualquier fenómeno pictórico, en defensa de la supremacía de la superficie, utilizando para ello el blanco por ser este color el más indicado para evocar lo incoloro o lo neutro. Un aspecto importante de la obra de Manzoni puede ser analizado desde los parámetros de la ocultación, otro de los conceptos cruciales de Manzoni: La búsqueda, siempre inalcanzable, de lo infinito.



I.2.3. La nueva abstracción: Arte como arte¹ visto por Ad. Reinhardt

Ninguna textura.
Ningún accidente, ningún automatismo.

Ninguna huella de pincel, ninguna caligrafía.
Ninguna firma, ninguna marca de fábrica.

Ningún esbozo, ningún dibujo.
Ninguna línea, ningún trazo.
Ninguna sombra, ningún rayado.

Ninguna forma.<<lo que hay de más puro carece de forma>>.
Ninguna figura, ni en primer, ni en último plano.
Ningún volumen, ninguna masa, cilindro, esfera o cono, o cubo o boogie-woogie.
Ningún arrastre, ningún impulso.
<<ninguna forma, ninguna substancia.>>

Ningún dibujo preparatorio.

Ningún color.
Nada de blanco.

Ninguna luz. Ninguna luz viva o directa en o sobre la pintura.

Nada de espacio.

Nada de tiempo.
No hay antigua, ni moderno, no hay pasado, ni futuro, en arte.
Una obra de arte está siempre presente.

Ninguna dimensión, ninguna escala.

Ningún movimiento.

Ningún objeto, ningún sujeto, ninguna materia.
Ningún símbolo, imagen o símbolo.
Ni placer, ni pena.
Nada de trabajo indiferente o indiferencia sin trabajo.
Nada de ajedrez.

-Ad. REINHARDT, 1957

¹"Art as Art", se podría traducirlo al castellano de dos maneras:

Arte -en-tanto -que- arte o Arte -como- Arte, que habitualmente nosotros hacemos el uso de segundo significado a pesar que Pancho Ortuño en su ensayo:<<Ad Reinhardt una pintura imposible>> (Guadalimar, N° 26, 1977, pp.55-60) prefiere utilizar el primer significado.

Ad. Reinhardt (1913-1967), estudió historia del arte en la Universidad de Columbia con Meyer Schapiro y filosofía con Irwin Edman antes de emprender sus estudios de pintura en National Academy of Design (Academia Nacional de Diseño), estudiando con Francis Criss y Carl Holty al principio, Karl Anderson más tarde. La información previa y la educación de Reinhardt estaban muy bien estructuradas más que cualquier otra educación artística. Con el tiempo empezó a pintar, su mente altamente estaba disciplinada por una educación clásica.

Durante su vida, intentó ampliar su cultura; su pensamiento nunca abandonó el desarrollo. Desde la civilización Europea, procedió a estudiar arte universal, al final concibiendo sus pinturas negras como una síntesis de las polaridades de arte este y oeste.

Debiendo recordar, trabajó como artista sobre el proyecto WPA. Inauguró su primera exposición individual en el Art of this Century Gallery (La Galería de arte de este siglo) en 1944, al mismo tiempo llegando a ser reportero-artista en el Newspaper PM (Periódico). Después de la guerra continuó sus estudios en historia del arte en la universidad de Nueva York. Impartió cursos de pintura en Brooklyn College, y como instructor invitado en -entre otras escuelas de arte- Yale College. Sus experiencias en ambos campos de la historia del arte y la pintura lo capacitó eminentemente para ser comentarista-crítico de arte contemporáneo. No hay que olvidar a un Reinhardt como creador de "tiras cómicas políticas" ("political cartoons").

Reinhardt no fue un gran lector de la poesía; su biblioteca estaba compuesta mayoritariamente de libros sobre la religión, filosofía e historia del arte. Sin embargo existía algo en el poema de Auden, sobre lo que tal vez sólo podemos especular, que correspondió a su propio pensamiento.

Probablemente era una desmoralización del tono de Auden; tal vez fue una analogía entre la descripción de la "oscuridad total" del Auden, una voz profundamente incidente vacía, y el misterio de las propias pinturas negras de Reinhardt. Sus obras fueron ridiculizadas en discursos y publicaciones; él fue llamado "falsificador" por un portavoz de The Art Dealers Association. Además él fue uno de los últimos artistas que sus obras continuaron impactando al público.

La obra escrita de Reinhardt está dedicada a explicar su propio punto de vista y la vía en que por un lado continuó la tradición purista, mientras por otro lado rechazando los principios del arte geométrico, explorando nuevas posibilidades de la forma y función. Era el único miembro de la primera generación de pintores de la Escuela de Nueva York que emprende como un artista abstracto en los años treinta que nunca se desvió de la abstracción; Reinhardt defendió el arte abstracto como una causa estética y moral. En el momento que muchos artistas americanos estaban aún confundiendo la abstracción con varios modelos de arte representacional incluyendo ilustración, Reinhardt habló, como siempre, en contra de cualquier tipo de compromiso. Para él, la ética y la estética eran una sola cosa.

Trazando el desarrollo del pensamiento de Reinhardt, uno puede dividirlo en cuatro etapas:

1. Sus primeros años de estudios en el principio de los años treinta, durante los cuales estudió la estética clásica, especialmente Platón, y leyó los primeros críticos formalistas, Clive Bell y Roger Fry.
2. Su primer contacto con las teorías de la abstracción modernista al final de los años treinta y al principio de los años cuarenta, incluyendo los escritos de Malevitch y Mondrian.

los escritos de Reinhardt.

Si Reinhardt se repitió a sí mismo, llegando a ser cada vez más insistente, lo fue por que vio, mucho más claro que cualquier otro, el valor de estética y la integridad moral, de racionalidad y objetividad la conciencia civilizada a que su propia vida estaba dedicada, estaba situado en todos los aspectos por el crecimiento de las influencias de la comercialización y medios de difusión cultural. Como un escritor, Reinhardt fue como un maestro de las lecciones morales, justo como siempre percibió su vida como un maestro en regla de permanecer libre de los valores del mercado. Se le despreció.

A pesar de su consistencia interna, el pensamiento Reinhardtiano sufrió cruciales modificaciones a medida que él maduraba. Su "conversión" a la estética oriental empezó con su rechazo del hard-edge geometry de cubismo en el principio de los años cuarenta. Poco dispuesto a llegar a ser meramente otro admirador americano del círculo de Mondrian, buscó la "idea pura" en otra parte. Pero no encontró esta alternativa al cubismo, como muchos de sus contemporáneos, en surrealismo, expresionismo, o cualquier forma de primitivismo. Lo encontró en gran parte de otras civilizaciones misteriosas: En el arte Islámico, en el espacio abstracto del paisaje chino, y la ascética disciplina de la academia de la pintura Zen con sus repeticiones formales.

Una razón por la que Reinhardt posteriormente llegó estar comprometido con una gran visión involucrando ciclos y repeticiones, era su conocimiento de antiguas civilizaciones más que la suya propia, que han descubierto como cosas pequeñas cambian a pesar de la apariencia exterior. Su propia desilusión personal con la noción de "progreso" en arte, de la retórica de "ruptura tras ruptura" característica de la

3. Finales de los años cuarenta y los años cincuenta, cuando Reinhardt llegó progresivamente a estar interesado en la pintura China y Japonesa, decoración Islámica y el pensamiento Oriental en general. (Había visitado Turquía, Siria, Líbano, Jordania, Irak, Irán, Egipto, Pakistán, India, Bengal occidental, Nepal, Burma, Tailandia, Vietnam, Hong Kong y Japón).

4. Los años sesenta, durante los cuales pintó exclusivamente pinturas negras concebidas como una síntesis culminada de las polaridades del mundo del arte. Durante este período, Reinhardt, influenciado por las conclusiones de George Kubler (en *The Shape of time*, La figura del tiempo) respetando los patrones de formas repetidas, empezó a bosquejar una historia del arte universal, que se quedó inacabada con su muerte.

Los escritos de Reinhardt tocaron muchos temas que pertenecen al arte abstracto. Escribió sobre arquitectura, educación, ética y el papel social del artista, así como estética. Contemplando el pensamiento de Reinhardt en un período de más o menos treinta años durante los cuales escribió sobre arte, uno puede encontrar una remarcable lógica y consistencia, una claridad sin compromiso y poco dispuesto a confundir una cosa con la otra. Esta obsesión con claridad lo llevó a repetir su mensaje en similares o idénticas versiones del mismo texto, los cuales podrían ser publicados en varios sitios. Como las pinturas negras, que eran aproximadamente idénticas en sus versiones cuadradas, los ensayos tardíos recalcan el mismo tema repetidas veces: La reconciliación de la tradición de polaridades; la necesidad del artista a separarse en sí mismo del mercado y sus valores, la disciplina "del arte por el arte" motivados por valores morales, puros, actividad desinteresada requiriendo formación y educación especializada. Por que los ensayos tardíos existen en versiones relatadas, y fue difícil editar una colección de

reciente crítica del arte americano le permita sus escritos tardíos. Estos esencialmente consisten de fragmentos, aforismos, y apuntes visionarios sobre supervivencia de arte elevado -arte espiritual- en una secular cultura de masa.

En estos escritos posteriores, Reinhardt lo vió claro, había empezado a sentir que la supervivencia de "élite" o arte elevado depende a su absoluta retirada del mundo del comercio y la comunicación de masas, y su institucionalización en academias de arte en donde profesionales dedicados probablemente practican oficios tradicionales. Esto desde luego ha sido el camino conservador oriental por milenio.

Al contrario de la noción de "revolución perceptual", que había degenerado hacia un cliché de vanguardismo falso en los años sesenta, Reinhardt se colocó un arte basado en fórmula y repetición -refutando la idea que el arte debería emular el reto de la innovación científica- una idea central a todos los movimientos de arte moderno futurístico -Reinhardt repitió sus pinturas cuadradas negras con variaciones infinitesimales durante los últimos años de su vida-.

El resultado es que la diferencia entre una pintura cuadrada negra y otra es un tema delicado, un matiz apenas perceptible.

Reinhardt empezó su carrera como un racionalista y dejó el mundo como un visionario. Sus progresos espirituales es obvio en sus procesos de pensamiento posterior. Los últimos escritos de Reinhardt escatológicos: él vió el arte abstracto como una tradición completamente madura, exigente a no mayor innovación, requiriendo en lugar de protección de adulteración y vulgarización en las manos de muchos quienes no tenían el compromiso de entender a los pocos y tan afortunados. Al mismo tiempo, él paradójicamente propuso la democratización del arte por la pintura una imagen tan simple

que cualquiera que deseara teóricamente imitarle podría hacerlo.

La visión Reinhardtiana sobre historia del arte son declaraciones complejas considerando el estado corriente de la pintura moderna y su ambivalente y la relación dificultoso de sus orígenes en romanticismo y clasicismo. Como el romanticismo, que proclamó la independencia del artista primero, Reinhardt vio el arte como la manifestación fundamental de la libertad humana. Pero no definió esa libertad de la manera de sus colegas, el expresionismo abstracto herederos de romanticismo, hizo -como libertad de purgarse el mismo o expresar el ego individual. Encontró finalmente la libertad en términos más orientales que occidentales: como la liberación de uno mismo- y del flujo cambiante del mundo diario. Para Reinhardt, libertad estaba fundada en disciplina, no permisividad y subjetividad. Por último en el fondo de su visión de lo absoluto era más vedanticana que kantiana, que separó su pensamiento del de su generación completamente. Auto-proclamación "conciencia del mundo de arte", Reinhardt era indudablemente un moralista. Por ejemplo, se opuso al surrealismo y expresionismo, no en la base de la estética sino en la causa moral. Pensó de ambas como formas de primitivismo, lo que detestaba. Durante toda su vida, sostuvo que la tarea más grande del hombre era levantarse a sí mismo desde su origen en su caos primordial hasta alcanzar el lugar más lejano del espíritu humano, que se expresa a sí mismo a través del orden. Si nuestra propia civilización había caído en la decadencia de materialismo y sensacionalismo, buscaba valores espirituales en otras civilizaciones antiguas y probablemente más sabias que la nuestra.

La importancia del pensamiento Reinhardtiano para la década de los setenta es obvio. Comprendió su propio contexto histórico mientras que otros meramente se quedaron atrás

víctimas de sus contradicciones e ilusiones. Por esta razón, su importancia como un precursor del estilo reduccionista del arte minimal es tan relevante hoy día como lo es su filosofía del arte, y especialmente la expresión de aquella filosofía en sus pinturas. En este momento difícil, Reinhardt se presenta como un profeta de la realización de aquel eminente arte que se puede perdurar solamente como arte espiritual, aunque esto pide un retorno a monasticismo medieval. Su conclusión que una nueva base para el sobrevivir de un arte con valores morales y espirituales, están basados en la visión tradicional del oriente, debería ser hallado para preservar cualidad y podría estar orientado hacia la continua integración del arte en el occidente.

Barbara Rose en la introducción de "Art as Art"

- Arte -en- tanto -que- Arte o El arte -como- Arte- de Ad. Reinhardt, escribe:

"Reinhardt escribió extensamente en la defensa de arte abstracto. Estos escritos deberían ser vistos en su contexto americano; para los americanos, hasta hace poco, la abstracción era considerada ajena e inteligible.

Entonces Reinhardt se sintió forzado a criticar en contra de cualquier compromiso con modos representacionales". (43)

La doctrina de "Art as Art" (El Arte como Arte) como un conjunto de ensayos publicados en las revistas de arte tales como Art News, Art Voice, Artforum y otros tantos ensayos que no llegaron a publicarse durante 1943 - 1967 y que abarcan una parte fundamental de las reflexiones artísticas de Reinhardt junto a "Doce reglas para una nueva academia de arte" (1957) y los textos escritos sobre las "Pinturas negras".

Tal como hemos conocido la opinión de B. Rose que los textos redactados por Reinhardt son inseparables del contexto

cultural de la sociedad americana. Desde esta perspectiva, acudimos a las ideas y proyectos artísticos de Reinhardt a través del conjunto de los textos llamados bajo el título: "Art as art" (Arte como arte).

Reinhardt en el transcurso de sus reflexiones sobre el arte - como- arte, afirma:

"Una pintura, de cualquier manera, es aun relativamente privada, es una actividad individual, y su libertad, la mayor parte de la forma abstracta no esta interesada en comunicar la información específica o el tema. Porque es universal, antihistórica, e independiente de la vida diaria, no significa que o tiene algún sentido. Alguna gente piensan que si una pintura no tiene un tema o no es una imagen, entonces no tiene significado. Esto no es verdad". (44)

Teniendo en cuenta que Reinhardt argumenta de la siguiente manera a la defensa de sus opiniones en dicho texto:

- *"Si el mundo de la ilustración para ti es real, entonces Cézanne no es real, ... Después de Cézanne inició separar el contenido de la estructura del color, el tema del cubismo, la tradición abstracta que siguió es la creación misma -La creación de cosas, objetos, imágenes que no existieron antes que ellos llegan a ser. Una pintura abstracta no era una reordenación o la distorción o re-creación de alguna otra cosa. Ellas eran totalmente una nueva relación.*

- *En la pintura abstracta la realidad estética de las relaciones rítmicas de color eran desarrolladas lejos de las composiciones simples y las ordenaciones de ilustraciones e imágenes. Quiero mencionar conceptos erróneos (idea falsa) de la pintura abstracta como algo útil para una imagen, o composición, como alguna actividad vacía que se necesita un tema o elemento representacional para darle significado.*

- *Es más difícil escribir o hablar sobre la pintura abstracta que sobre cualquier otra pintura por que el contenido no está en un tema o una historia, excepto en la actividad de la pintura actual, consecuentemente, nada implicó activamente en la línea, el color,*

y las estructuras de espacio y las relaciones encontrarán la pintura abstracta difícil de entender, naturalmente.

Por que el significado de la pintura puede ser explorado abstractamente, el problema de la imagen y las técnicas de la comunicación visual pueden ser liberadas de la estética, la expresión personal y la distorsión y servir más eficazmente como una arma social.

- A mi parecer no existe la necesidad de traer una "pintura-razón" y una "imagen-propósito" a la vez. Haré una u otra pero completamente con diferentes objetivos.

- El arte es arte. Todo lo demás es todo lo demás.

- La única cosa para decir sobre arte es que es una cosa. El arte es arte -como- arte y todo lo demás es todo lo demás. El arte -como- arte no es nada más que arte. El arte no es lo que no es arte.

- El único objeto del arte abstracto de los años cincuenta es presentar el arte -como- arte y como nada más, como construirlo es la única cosa, es sólomente, separándolo y definiéndolo más o menos, haciéndolo puro y vacío, más absoluto y más exclusivo -- no-objetivo, no- representacional, no-figurativo, no-imaginario, no-expresionista, no-subjetivista. La única manera a decir que es arte abstracto o el arte -como- arte, es decir que no lo es-.

- El único tema de cien años de arte moderno es que la conciencia de arte de sí mismo, de arte que estaba preocupado con su propio proceso y significado, con su propia identidad y distinción, el arte tiene que ver con su propio y única afirmación, el arte consciente de su propia evolución e historia y destino, hacia su propia libertad, su propia dignidad, su propia esencia, su propia razón, su propia moral y su propia conciencia. El arte no necesita justificación con "realismo" o "naturalismo", "regionalismo" o "nacionalismo", "individualismo" o "socialismo" o "misticismo", o con cualquier otra idea.

- El único contenido de tres siglos de arte Europeo o Asiático, y la única cuestión de tres milenios de arte Este o Oeste, es el mismo y "único significado" que traspasa todo el arte eterno del mundo. Sin una continuidad del arte -como- arte y el arte -por motivo- de convicción de -arte y el espíritu de arte inalterable y el punto de vista abstracto, el arte podría ser inaccesible y la "única cosa" completamente secreta.

- La única idea de arte como "bello", "elevado", "noble", "liberal", "ideal", del siglo

XVII es separado de arte bello e intelectual, de arte manual y oficio. La única intención de la palabra "estética" del siglo XVIII es aislar la experiencia de arte de otras cosas. La única declaración de todos los movimientos principales en el arte del siglo XIX es de la "independencia" del arte. La única cuestión, la única principal, la única crisis en el arte del siglo XX en la "pura" intransigencia de arte, y en la conciencia que el arte procede sólo de arte, no de algo más.

- El único significado en el arte -como- arte, pasado o presente, es significado de arte (Art meaning). Cuando un objeto de arte (art object) esta separado de su tiempo y lugar original y es usado y movido hacia el museo de arte, se queda vacío y purificado de todos sus significados excepto uno. Un objeto religioso que llega a ser una obra de arte en un museo de arte se pierde todo su significado religioso. Nadie con la mente sana se va a un museo de arte a adorar cualquier cosa excepto arte, o aprender sobre algo más.

- La única cosa para decir sobre arte y vida es que el arte es arte y la vida es vida, que el arte no es la vida y que la vida no es el arte. Un "trozo -de- vida" del arte no es mejor o peor que un "trozo -de- arte" de la vida. Arte bello no es un "significado de hacer una vida" o una "manera de vivir" una vida, y un artista quien dedica su vida a su arte o su arte a su vida tiene que cargar su arte con su vida y su vida con su arte. El arte que es un asunto de vida y muerte no es bello ni libre.

-La única obra para un artista plástico, la única pintura, es la pintura de la única -tamaño de lienzo-, un simple esquema, un mecanismo formal, un color monocromo, una división en cada dirección, una simetría, una textura, una expresión libre, un ritmo, todo trabajan o dentro de una disolución y una indivisibilidad, una pintura dentro de una totalidad uniforme y no irregular, no líneas o imágenes, no formas, o composición o representación, no visiones a sensaciones o impulsos, no símbolos, no decoraciones, o colores o pinturas, no placer o dolor, no accidentes, o ready mades, no cosas, no ideas, no relaciones, no atributos, no cualidades, nada que no sea la esencia. Todo dentro de lo irreductible, irreproducible, imperceptible. Nada útil, manipulable, no vendible, no comerciables, y no coleccionables. No un arte como una comodidad o un trabajo. El arte no es el lado espiritual de los negocios.

- La única naturaleza de arte asegura un límite que los separa de cada naturaleza y

cosa. La naturaleza de arte no debe hacer con la naturaleza de la percepción o con la naturaleza de luz o con la naturaleza de espacio o con la naturaleza de tiempo o con la naturaleza de la humanidad o con la naturaleza del universo o con la naturaleza de la creación o con la naturaleza de naturaleza.

- La única realidad del arte es sólo la realidad del arte, no la realidad de realidad, sólo la vida del arte no la vida de vida, justo la naturaleza del arte no la naturaleza de naturaleza, exactamente la humanidad del arte no la humanidad, sólo la religión del arte no la religión o religión, sólo el universo del arte no el universo de universo.

- El único significado en el arte es sólo su propio significado y esto siempre es el mayor significado, y este significado siempre carece de sentido y de otros significados. El significado -arte es el significado de arte, no el significado del significado.

- El único arte es exactamente el arte de el arte -como- arte, no el arte de la realidad o suprerrealidad o no-realidad, no el arte de la vida o viviente, no el arte de naturaleza, no el arte de la humanidad, no el arte de la religión, no el arte de la creación, sólo el arte de arte y el arte del artista -como- artista.

- Lo único, eterno, permanente revolución en arte medita el arte de el arte -como- también -otra- cosa en arte -como- solo -el mismo. El progreso y el cambio en el arte es siempre una negación del uso del arte para algún fin más que su propio fin. Una vanguardia en el arte avanzan el arte -como- arte o no es una vanguardia.

El arte -como- arte no está ni en este mundo ni fuera de este mundo. Nos toma fuera del mundo cotidiano y nos abarca de otra mundanería. No es el hecho a hacer imaginación o la imaginación hace el hecho, ni la materia hace la mente ni la mente hace la materia. Es su propio mundo, propio hecho, propia imaginación, propia mente, propia materia. Ni espíritu, ni carne, ni sentido, ni absurdo. Sin sentido.

- El único significado en el arte procede de la tarea de arte y cuanto más un artista trabaja, cuanto más existe para hacer. El artista procede del artista, el arte procede de las formas de arte, la pintura procede de la pintura. La única dirección en el arte bello o abstracto hoy día es en la pintura del mismo una forma repetidas veces. La única intensidad y la única perfección sólo procede de una gran y solitaria rutina de atención y repetición. La única originalidad sólo existe donde todos los artistas trabajan en la

misma tradición y dirección de la misma convección. La única libertad es la realizada solo a través de la más conciente disciplina de arte y a través del más regular ritual. Sólo una prescripción estandarizada, puede ser sin imagen, solo una imagen estereotipada puede ser sin forma, sólo un arte formularizado puede ser sin fórmula. Un pintor que no se sabe qué o cómo o dónde pintar, no es un artista plástico.

- El único trabajo del artista plástico, la única pintura, es la pintura de único - tamaño del lienzo, el simple un mecanismo formal, un color -monocromo, una división -linear en cada dirección, una simetría, una textura, una pintura libre, un ritmo.

- El arte -como- arte es una concentración en la naturaleza esencial del arte. La naturaleza del arte no se debe hacer con la naturaleza de la percepción o con la naturaleza de luz o con la naturaleza de espacio o con la naturaleza de tiempo o con la naturaleza de humanidad o con la naturaleza de sociedad o con la naturaleza de universo o con la naturaleza de creación o con la naturaleza de la naturaleza". (45)

Simón Marchán Fiz en <<Del arte objetual al arte de concepto>> (1974), en el capítulo V, "Mitologías y nuevo reduccionismo", hace referencia a B. Newmann, M. Rothko, y Ad. Reinhardt, afirmando:

"El centro de interés se traslada a la reanudación de las experiencias cromáticas ahí donde había quedado la abstracción <<cromática>>. La representación, la iconocidad es algo regresivo y frustrante que no permite manifestar las emociones personales. Lo que importa es el retorno al trabajo no tanto sobre sino con el color, el inventario cromático -la exploración de posibilidades puras del color, de su propia síntesis y gramática, de su propia dialéctica material a partir de la superficie. Se trata de abordar el color como lo específico de la pintura, neutralizando totalmente cualquier tipo de no solo de forma de objetos, sino incluso de figura persepectiva. De este modo la superficie cromática se transforma en materia cromática, en un sustrato finamente distribuido, sin texturas ni huellas de pincel, sin luz, espacio, tiempo o movimiento. Reducida a un quietismo y a una ascesis máxima de significantes. La materia cromática se expansiona en el espacio cromático. Y precisamente la primacia concedida al color

es lo que admiran en los artistas nombrados. El color de un modo similar a sus modelos históricos, está despojado de todo artificio, libera a la obra de todo elemento extraño exterior a nivel óptico y significativo. Así mismo se destaca el mito de la pureza, tal como lo proclamaban los artistas citados, sobre todo Ad. Reinhardt". (46)

<<El nuevo reduccionismo>> ofrece una definición del arte que identifica la práctica artística con su propio discurso en los niveles más elementales de la materialidad y del cromatismo, en una absoluta de los componentes semánticos, a no ser los que emanan de las superficies cromáticas. Estamos ante un nuevo reduccionismo circunscrito al trato inmediato con los significantes, privados, casi hasta el silencio, de una articulación de residuos de significado, ya que están neutralizados al máximo, incluso al nivel de códigos ópticos y perceptivos. Convertida en una cosa en sí, la obra pierde el carácter de mediación reflexiva, de viene una cosalidad pura que no es tan solo objeto de contemplación, sino parte del espacio en el que se encuentra. Presenta notas óptimas para fundar un <<ambiente>> de <<nueva abstracción>>. Su sentido último es la experiencia sensible del color, y las asociaciones posibles se vinculan a la constitución psíquica de cada individuo, pudiendo desencadenar una cadena de asociaciones privadas intensas.

I.2.4. Tres tendencias con actitudes comparables: Process Art; Pop Art, Minimal Art

"El Pop-Art cae a mi entender en los mismos defectos que ¿pretende? denunciar. Ya está claro que el Pop-Art es un resultado de la sociedad de consumo, de los <<mass-media>>; pero no un resultado ético sino meramente digestivo. Desde este aspecto creo que el Pop-Art está más ligado a las esencias informales de lo que se podría hablar a primera vista. El informalismo defendió lo automático, la plasmación de lo momentáneo; el Pop-Art ha abandonado lo auténtico pero se ha refugiado en la mera <<apropiación de hechos ya existentes>>"

Luis Gordillo, 1966

"El problema principal es mantener el sentido del todo"

D. Judd en Battcock: Minimal art

"El arte mínimo es considerado como un esfuerzo por tratar tan directamente como sea posible con la naturaleza de la experiencia y su percepción a través de las reacciones visuales"

A. Leep en Battcock: Arte minimal y significados primarios

"La consciencia de la escala es una función de la comparación hecha entre aquella constante, la dimensión del propio cuerpo y el objeto. El espacio entre el sujeto y el objeto está implicado en tal comparación...un objeto más grande incluye más espacio a su alrededor que el exigido por uno más pequeño"

Robert Morris: Notas sobre escultura

"Creo que el arte se está despojando de su alabado misterio en favor de un sentido común de decoración vivamente realizada. Simbolizar es menguar, volverse insignificante. Estamos empujando hacia un no-arte, un sentido mutuo de decoración psicológicamente indiferente; un placer neutral del ver que todo el mundo conoce".

Dan Flavin, 1.967

"El arte debe dejar de ser un espejo que refleja la imagen del hombre o de la naturaleza. Un cuadro debe imponerse por sí mismo a quien lo contemple: por su síntesis de colores y formas en un lienzo"

Tom Wolf, 1.975

"En un momento dado, el lienzo llegó a ser para todos los artistas americanos un terreno donde actuar", dijo Rosenberg. "Lo que iba a ocurrir en el lienzo era, no la realización de un cuadro sino un evento".

Tom Wolf, 1.975

"..., un cuadro no tenía porqué ser una ventana a lo que asomarse para contemplar en profundidad. Los efectos tridimensionales eran pura ilusión (et ergo ersatz). Un cuadro era sólo una superficie plana con pintura"

Tom Wolf, 1.975

"Era lógico que Frank Stella convirtiera el lienzo en marco y lo colgara de la pared sin pintura alguna en él. Eso nos libera de los marcos e inauguraba la época de los lienzos modelados".

Tom Wolf, 1.975

Process Art (Arte del Proceso)

Para explicar que es el arte del proceso, habría que describir también a la abstracción excéntrica, por que son dos tendencias de arte que casi surgen en un momento dado (La década de los sesenta). Lucy R. Lippard, en <<La Abstracción excéntrica>> que se publicó en Art International en noviembre de 1966, este mismo ensayo está incluido en el catálogo de la exposición que hubo en Madrid: <<Entre la geometría y el gesto. Escultura neoyorquina, 1965-1975>>, organizada por el Ministerio de Cultura, 1986, describe, *"Un grupo de artistas tanto en la costa Este como en la Oeste de los Estados Unidos de América, han evolucionado hacia un estilo no escultórico que tiene mucho en común con la estructura primaria así como, con ciertos aspectos del surrealismo. Los que hacen lo que, por conveniencia semántica, llamaré Abstracción Excéntrica, se niegan a evitar la imaginación y la extensión de la exigencia sensual, aunque también se niegan a sacrificar la sólida base formal exigida a lo mejor del actual arte no objetiva". (47)*

Lucy R. Lippard analiza desde múltiples puntos de vista la abstracción excéntrica, por ejemplo, desde el carácter lingüístico de la tendencia, pasando por las diferencias y las relaciones con otros movimientos artísticos, los materiales usados, la elección de temas, el color hasta la imagen.

El lenguaje excéntrico -según Lippard- está más cerca de la pintura abstracta que de cualquier forma escultórica. Como los estructuralistas, empezaron siendo pintores más que escultores; cuando se pasaron a las tres dimensiones lo hicieron sin adquirir hábitos o formación escultórica.

La pintura formalista tiende a centrarse en problemas formales específicos, la abstracción excéntrica está más vinculada a la tradición formal, empeñada en abrir nuevos campos de materiales, formas, colores y experiencias sensoriales. Comparte con el pop art su perversidad y su irreverencia. Su vanidad es una de las características más interesantes de la abstracción excéntrica.

Se podría acentuar las similitudes, diferencias, influencias y relaciones que hay entre la abstracción excéntrica y otros movimientos artísticos de la siguiente manera desde el punto de vista de Lippard:

"Los estructuralistas primarios han introducido una nueva clase de monumento fúnebre: fúnebre en el sentido despectivo, sino por que sus formas unitarias o repetidas son intencionadamente inactivas. La abstracción excéntrica ofrece una improbable combinación de esta premisa de muerte con un elemento totalmente vitalista y sensual. E introduce el humor en el lenguaje estructural. La incongruencia, en la que se basa todo el humor y a la que tanto recurre el surrealismo, es un factor fundamental en la abstracción excéntrica, pero los contrastes que fomenta son manejados con imposibilidad, sin subrayar ni un elemento ni otro, ni el encuentro entre ambos. Los

opuestos son usados como complementarios más que como contradicciones; el resultado es una neutralización o parálisis formal que consigue un tipo único de totalidad.

El surrealismo se basaba en la <<reconciliación de realidades distintas>>; la abstracción excéntrica se basa en la reconciliación de formas o efectos formales diferentes, en la cancelación de la dicotomía forma-contenido. La identificación involuntaria, casi visceral, con la forma, para la que el término psicológico <<egocorporal>> -el ego corporal puede ser experimentado de dos modos: el primero a través de la sollicitación, el deseo de acariciar, de quedar atrapado en el sentimiento y el ritmo de una obra; y el segundo a través de la repulsión, la reacción inmediata contra ciertas formas y superficies cuya comprensión lleva más tiempo. Es más probable que el primero sea totalmente sensitivo, mientras que el segundo se basa en la educación y el gusto, la distinción a menudo antinatural entre lo bonito y lo feo, entre lo que está bien y lo que está mal- parece perfectamente apropiada, es característica de la abstracción excéntrica.

Un elemento de su obra que caracteriza este intento es la adopción de ciertos aspectos del pop art a un lenguaje no objetivo. Aunque el pop art no haya tenido una influencia directa sobre estos artistas, fue el pop el que hizo aceptables partes del medio contemporáneo que hasta entonces había sido considerada vulgares, feas, e inferiores a la <<belleza>> requerida por los árbitros del gusto en el arte, la moda y el comercio. Habría nuevas posibilidades a materiales y actitudes, todos los cuales debían ser firmemente controlados desde el punto de vista estético". (48)

Formas, Materiales y Colores

- La mayoría de estos artistas han tenido preocupación por la totalidad formal de la obra y menos atentos al concepto ambiental,

- Estos artistas suelen preferir los materiales sintéticos y evitar aquellos que evocan asociaciones literarias muy

antiguas.

- Los materiales utilizados en la abstracción excéntrica son obviamente de distinta importancia. Superficies inesperadas separan la obra todavía más radicalmente de cualquier contexto escultórico, aun cuando no se suponga que han de ser tocadas, si se supone que han de evocar una respuesta sensitiva. Si las superficies son familiares al sentido del tacto, si se puede decir con sólo mirarlas como es su tacto, resulta tanto más eficaces.

- El uso de un material flexible en lugar de un fijo abre un campo situado entre el arte cinestésico y el cinético, en el que los elementos móviles o móviles están sumamente infravalorados, en contra posición a las febriles bases <<tecnológicas>> de la mayoría de la escultura cinética.

- En Nueva York -en los años 1960- se hacían estructuras a modo de muebles, abiertamente sexuales en sus imágenes y totalmente inesperadas en sus formas desgarradas y desinhibidas. Con plástico y vinilo blando transparente, han desarrollado un uso alucinante de la transparencia; sus mejores piezas son relativamente sencillas y menos imaginistas que abstractas. El Funk Art o la abstracción excéntrica de la costa oeste se interesan por un erotismo montaraz y cínico, paralelo al de las artistas neoyorquinas, la costa oeste está más preocupada por el assemblage que por los marcos estructurales. Entre los artistas con un sentido formal más desarrollado están Wayne Campbell, Denis Oppenheim, Rodger Jacobsen, Jeremy Anderson y Mowry Baden.

- El color natural de los materiales sintéticos utilizados por muchos de estos artistas es oscuro, neutro, feo o chillón, a diferencia de los alegres colores primarios. Sin embargo, usan el color de modo específicamente como los pintores, investigando sus formas tridimensionales, con un

talento agresivo que no se encuentran en la mayoría de las esculturas policromadas.

Temas

La abstracción excéntrica se ha beneficiado del descubrimiento del siglo XIX de que la dulzura, la luz y el heroísmo no eran los únicos temas válidos para el arte. En un sentido amplio, todo el arte moderno está sujeto al cliché del camp. <<Es tan malo que resulta bueno>>, que neutraliza los contrarios. Las palabras fealdad y vacío son resucitadas periódicamente, incluso ahora, para referirse a los nuevos estilos artísticos. Están tan anticuadas como modificador de anti-arte, que racionalizan las reacciones desfavorables a lo nuevo. Pero nada es feo durante mucho tiempo en la escena artística de hoy. Abundando en el argumento de que también el dualismo está anticuado, algunos de estos artistas han abordado la tarea casi imposible de reconciliar las dos actitudes principales hacia el arte de hoy, que son mutuamente opuestas como el agua y el aceite: La postura del arte -como- arte y la postura del arte -como- vida.

Tomando como temas Ready-mades y artículos manufacturados, y utilizándolos con un alto grado de abstracción, evita la barrera anecdótica levantada por los ensamblajistas con sus combinaciones de objetos.

Imagen

Los artistas de la abstracción excéntrica rechazan la imagen que tuviera el mayor grado de arbitrariedad en favor de una forma singular que agrupe imagen, configuración, metáfora y asociación. El estereotipo simbolismo Freudiano es destilado en una experiencia sensitiva casi pasiva. Estos artistas -Eva Hesse, M.Oppenheim, H.C.Westermann, Louise Bourgeois, Keith Sonnier, Kenneth Price entre otros- buscan una ausencia de

interferencia emocionales, y asociaciones pictóricas literarias. Los excéntricos prefieren que sus formas sean sentidos o tocados a que sean leídos o interpretadas, la metáfora es liberada de todo vínculo subjetivo. Idealmente, una bolsa sigue siendo una bolsa y no se convierte en un luterero. Las asociaciones demasiado libres por parte del espectador son combatidas mediante una infravaloración formal que hace hincapié en la respuesta no verbal y a menudo refuerza las reacciones sensitivas y/o sensuales cristalizándolas. La abstracción es un vehículo de lo desconocido mucho más potente que la figuración.

Una vez explicada la abstracción excéntrica apoyada en las ideas y reflexiones de Lippard, nos dedicamos a la definición y explicación de Process Art (Arte del Proceso), el término se indica a la obra de los artistas que desean insistir no tanto en el objeto o el proceso creativo como en el proceso de la producción puramente pragmática.

El término -arte del proceso- se indica a la obra de los artistas que desean insistir no tanto en el objeto o el proceso creativo como en el proceso de la producción puramente pragmática. La obra es el resultado no tanto de la organización formal de materiales como la de su directa presentación, celebrando sus cualidades de la energía y de la tensión. El arte llega a ser el lugar donde El hacer logra un conocimiento del mundo. Ahora no es importante el resultado, la obra acabada, sino un correcto proceso para conseguirla.

El territorio del artista consiste en todos los materiales naturales que dan origen a las obras de la efímera duración y consistencia. Contra la corriente existe en una mentalidad de tipo -compacidad (concisión) de la historia con el singular, gesto pragmático- según Achille Bonito Oliva en "Europe/America The different avant-gardes". Italia, Deco press, 1976. (49)

Para Irving Sandler en: <<American Art of the 1960s>>, "la exposición de la abstracción excéntrica del Lippard fascino a Leo Castelli de tal manera que prometió a Robert Morris, organizar una exposición de su obra en el almacén anexo a la galería. Que se podría incluir también a Shesse, Serra, Nauman, las premisas de Morris fueron presentadas un año antes de la exposición, en un artículo titulado: <<Anti-forma>>, publicado en Artforum, abril 1968. Morris reivindicó que arte minimal no era tanto físico como el arte podría ser o debería ser por que la ordenación de su módulo o las unidades seriales no eran inherente de sus materiales. Construyendo una obra, con mayor fisicalidad, su proceso de auto-fabricación tuvo que estar insistida. Por lo tanto, Morris demandó por un arte literal cuyo enfoque fue sobre la materia y la acción de gravedad sobre él. Un arte parecido no podría estar predeterminado; su ordenación fue "casuales e imprecisas y no se les da excesiva importancia. Un amontonamiento aleatorio, un hacinamiento descuidado, un modo de colgar dan su forma pasajera al material. El azar es aceptado y la indeterminación está implícita, ya que una reordenación conducirá a otra configuración". Entonces Morris se volvió en contra de su preocupación en arte minimal con preconcebido, claramente definido, y durable volúmenes geométricos unitarios, pero no con su énfasis en lo literal. En un sentido, Morris dio marcha atrás a sus piezas pre-minimales, tales como "Box with the sound of its own making", 1961. También había antecedentes en la concepción de pintura de acción de Harold Rosenberg, asociación de Rauschenberg compuso de la tierra brotando, y happenings". (50)

Morris intentó establecer una tradición para la anti-forma pero "o ante del proceso", como la vino a hacer comúnmente conocida, por la reivindicación de Pollock y Louis como sus pre-genitores:

"De los expresionistas abstractos, solo Pollock pudo recuperar el proceso y aferrarse a el como parte de la forma final de la obra. La recuperación del proceso por parte de Pollock supuso un profundo replanteamiento del papel tanto de los materiales como de los instrumentos que reconoce la fluidez de la pintura como cualquier otro instrumento,

sigue controlando y transformando la materia. Pero a diferencia del pincel, tiene una mayor afinidad con la materia por que reconoce las tendencias y propiedades intrínsecas de esta materia. En algunos aspectos, Louis estaba más cerca de la materia en su uso del propio recipiente para verter el fluido". (51)

Morris insistió que Pollock y Louis, utilizaron directamente las propiedades físicas, fluidas de la pintura. Sus formas <<ópticas>> fueron el resultado de un enfrentamiento a las propiedades de la fluidez y a las condiciones de un terreno más o menos absorbentes. Las formas y el orden de su obra no fueron un apriorismo para los medios. Ellos fuesen más allá del personalismo de la mano hasta la revelación más directa de la propia materia. Afirmando que fue la fisicalidad de la pintura y su directa manipulación que fue central en la obra de Pollock y de Louis, y no las concepciones formalistas de la opticalidad y lo llano, que Morris lo calificó "ridículo" y absurdo, él reivindicó a Pollock y Louis por literalismo, apropiándoles de formalismo.

Había otra interpretación de arte del proceso, románticista más que literaria. Los materiales precederos eran pensados ser sugestivos de la condición humana, llamando a la mente la insignificante, ineficacia, fragilidad, e impermanente del hombre. El artista nuevo que emergió de la exposición del almacén de Castelli era Richard Serra. El expuso tres piezas, cada una ejemplificaba un tipo de arte del proceso.

Philip Leider escribió al respecto de una de las obras: A lo largo del borde de una de las paredes de la galería, Serra salpicó una cantidad de la pintura plateada con consistencia, la pintura salpicada al pie de la pared, tanto a la pared como a lo largo del piso. El aspecto de la pared y del piso, algo tan frecuente y pasivo en la vida diaria, aquí se hizo violento, "desbordado de énfasis". Sin embargo el punto de vista principal es el material que se admitió no la forma de

otra manera que por su propia naturaleza fluida, las propiedades formales.

En la obra de Serra, su gesto en el uso de la pintura salpicada, se convierte indirectamente a ser un tipo de materia, a lo largo de la intercepción entre la pared y el suelo, puede ser considerada como la obra expresionista de Pollock o de Louis.

Serra en su obra hace uso de la pintura salpicada considerada como la materialización de la obra en la intersección entre la pared y el suelo de la galería y este gesto nos recuerda a la obra expresionista de Jackson Pollock en "Reminiscencia". Sin embargo fundamentalmente Serra tuvo la intención y la idea de hacer una obra con caracteres de arte minimalista o se podría decir que su gesto se radicó en el arte minimal.

En la opinión de Gregoire Müller en su "Robert Morris Presents Antiform" publicado en Art Magazine, febrero 1969: *"Según eliminando o reduciendo a un mínimo las relaciones composicionales internas de una obra (formas, colores, materiales), las <<propiedades>> de un elemento dado puede llegar a tener más fuerza y claridad; simplemente, según eligiendo relacionar directamente la obra con su medio ambiente "objetiva", enfocando la atención en la relación mutua entre la obra y el espacio circundante, el artista se crea una presencia más real y se establece un contacto más estrecho y directo con el espectador". (52)*

Entre las obras de R. Serra en la exposición del almacén de Castelli, su pieza, "Tour de Force" también al respecto de ella, Leider en su texto: "The properties of materiales" en Nueva York Times, Diciembre 1968, opina:

"Una distribución de la lámina de látex y caucho sobre el suelo, en un área alrededor de 12 pies cuadrados. El área es marcada con énfasis según una diagonal tesa de

alambre suspendido cerca de 6 u 8 pulgadas cortadas al suelo de la galería según estar atada a dos pilas conducidas en el piso al final de cada área. Uno tiene la impresión que virtualmente cualquier ordenación informal de látex se demuestra desafiar una unidad composicional en la relación a la diagonal creada por el alambre" (53)

R. Serra no era el único artista que crea piezas de dispersión (informal). Robert Morris había expuesto composiciones de gris palpado (experimentado) clavado a la pared o expuesta al suelo. Barry Le Va también había fabricado obras en esta línea. Le Va se pasó de la pintura a la escultura al rededor de 1965. Al respecto Fidel Danieli en un texto suyo publicado, <<Some New Los Angeles Artists: Barry Le Va", Artforum, Marzo 1968>>, escribe: "Sus primeras piezas eran disecadas, cúbicas, volumen de trapos. Los trapos (Tela de pintura: Lienzo) eran pintados de spray con esmalte. Durante una sesión los pintó y se los extendió como fragmentos en el suelo del estudio de una manera desordenada, una vez finalizado la tarea de producción, la obra aun tenía más vitalidad y posibilidad de desarrollo que cuando empezó a abordar la obra. El año 1967 produjo una media docena de piezas incrementadas de tamaño cuyas partes fundamentalmente estaban fabricadas de fieltro.

Originalmente atraído por color vivo intenso, el tomó la decisión de que los colores eran muy sensuales y ... se limitó al color negro, y después al gris. Por que los componentes son rectangulares; ellos transmiten la impresión de orden, sin embargo el *"orden está mezclado con el caos; estrafalario y agruparse en las unidades irregulares, y las secciones plagadas transversalmente una al lado de otras". (54)*

Poco después de su exposición de las piezas de fieltro, Morris escribió sobre arte, <<más allá de los objetos>> en un artículo publicado en Artforum. El escribió que la escultura, "fue finalmente enfermo de la alusión figurativa". Algunas

obras nuevas de arte encontraron una curación por parecer a "mantener las condiciones del campo visual en sí misma... y <<usar>> estos como una base estructural para el arte". Esta aproximación se diferenció al arte minimal, lo cual llamó la atención por su cercanía a un tipo de relación de la figura-fondo. El cambio de campo visual supone un cambio de los objetos discretos, homogéneos a las acumulaciones de cosas o materiales, a veces muy heterogéneas. Es un cambio que por un lado está más cercano al hecho fenomenal de ver el campo visual y por otro está aliado a la gama heterogénea de sustancias que exponen ese campo. En otras épocas se podría haber dicho que se trataba de una diferencia entre un modo figurativo y un modo paisajístico.

La cuestión para el arte del proceso permaneció como lo fue para arte minimal -alcanzar una obra no relacional o unitaria, una obra que denegó la composición convencional. Como Morris afirma: *"Lo que resultaba pertinente en los sesenta era la necesidad de reconstruir el objeto como arte. Los objetos eran un obvio primer paso para alejarse del ilusionismo, la ilusión y la metáfora. Son el tipo más claro de entidad artificial independiente, obviamente despejada y separada de lo antropomórfico. No es especialmente sorprendente que el arte que se dirige a una mayor concreción y se aleja ilusorio se aferre a las imágenes esencialmente idealistas de lo geométrico. De todas las cosas concebibles o experimentales, las simétricas y las geométricas son las más fácilmente retenidas en la mente como formas... y construir objetos exige una idea preconcebida de una imagen global". (55)*

¿Por qué la reconstitución del objeto no fue más grande ni la primera prioridad en el arte?

Esto fue posible por los artistas que usaron una variedad de sustancias, incluyendo el limo y por depender de un proceso no premeditado para determinar la forma; el fin y el significado son reconciliados de tal forma que no se había visto nunca antes en el arte. Como Morris opinó, el curso de

la escultura minimal había cambiado el arte desde un objeto finalizado a un arte en el cual la materia mutable es y no necesitan llegar en un punto de ser finalizado con respecto al tiempo o espacio. La noción de que la obra es un proceso irreversible concluyendo en un objeto-ícono estático no tiene mucha relevancia. Lo que fue relevante, fue que el arte llegó a ser un acto de desorientación en el servicio de descubrir nuevas modos perceptuales.

Los artistas que trabajan en la esfera de **Arte del Proceso**, tales como: Giovanni Anselmo, Stanley Brouwn, Pier Paolo Calzolari, Eva Hesse, Robert Kleyn, Barry Le Va, Mario Merz, Misheff, Reiner Ruthenbeck y Richard Serra entre otros.

Archille Bonito Oliva (1976), hace referencia a los artistas de arte del proceso, para analizar las obras de ellos:

Giovanni Anselmo (Borgofranco d'ivera, 1934)

Trabaja dentro de la esfera de arte del proceso, insistiendo las relaciones espaciales y temporales de categorías abstractas del pensamiento, tales como los términos, <<general, particular e infinito>>. Lo particular está concretado por una área luminosa producido por un proyector sobre las paredes o sobre los suelos de la galería, lo cual está vista como siendo un espacio. De este modo el término lingüístico es identificado con su determinación física, en su presencia espacio y temporal. (56)

Stanley Brouwn (Paramaribo, 1935)

Trabaja en la esfera de arte del proceso, a través de las obras que tienden a llamar la atención sobre la operación del artista de pasar por medio de la realidad. Por ejemplo, se instala así mismo con una especie de mecanismo charquito-intermitente que se indica cada etapa tomado como cambia de

lugar, de esta manera la totalidad de la actividad motriz del artista está memorizada y marcadamente acumulada en el final y la suma confidencial como un material para hacer arte. (57)

Pier Paolo Calzolari (Bologna, 1943)

Trabaja en la esfera del arte del proceso, por medio de una condensación de situaciones físicas y psicológicas patrimoniales, lo cual construye los rasgos arquetípicos de la memoria individual y colectiva. Su obra está establecida como una ruta, en la cual los símbolos del régimen diurno y nocturno, medio y protección, pausa y urgencia, son entretelado y contrastado. Su obra sume una estructura circular, donde actos de temporalidad como una parábola de los sucesos terrenales. (58)

Eva Hesse (Hamburgo, 1936)

Trabajó en la esfera de arte del proceso, usando materiales como fibra sintética y plásticos fabricados. Su obra fue organizada de una manera anti-forma, en el sentido que ella objetó extraer lo innato y la calidad plástica de los materiales. Su acción como un artista fue reducida a la elección de los materiales y con una mínima de interferencia reducida a una Yuxtaposición de los materiales. Esta asociación de los materiales que produce la estructura de su obra decisiva o principal. (59)

Robert Kleyn (Amsterdam, 1948)

Trabaja también en el área del arte del proceso, mediante fotografía y lenguaje escrito, apuntando al dinámico proceso de creación más que en su producto final. La cámara no graba el suceso sino a acompañando la acción. No es un ojo mecánico que objetivamente fotografía el hecho, más bien, un ojo psicológico que tiende a grabar, desde dentro, la totalidad

del interior del campo que el proceso se acontece, por eso eliminando la distancia de la documentación pura e incorporando el tiempo real del evento o suceso. (60)

Barry Le Va (Long Beach, 1941)

El espacio está ocupado por pequeños palos de madera bruta, ordenados en el suelo en relaciones espaciales basadas en un proyecto completo de gran alcance lo que acompaña la obra. Las relaciones concretamente definidas sobre el suelo son los indicios, los focos centrales alrededor de lo cual el campo espacial puede ser organizado mentalmente por las líneas posibles de tangencia. (61)

Mario Merz (Milán, 1925)

Trabaja en la esfera de arte del proceso. Explora la asociación de los materiales diversos, lograr estructuras para el desarrollo de la energía mental y física. El es partidario de abrir, expandir formas tales como el espiral. El principio de la regulación es el abad medieval La ley del Fibonacci de la proliferación numérica, por lo cual ocurre la expansión no por la suma aritmética, sino antes por un aumento progresivo perteneciendo al mundo biológico de la naturaleza. (62)

Misheff (Sofia, 1949)

Trabaja en la esfera de arte conceptual y arte del proceso, usando esquemas para indicar la repetición y la variedad de unidades elementales. Las dialécticas de <<introducir y extraer>>, gobierna su obra, en la cual cada signo participa en la comprobación de aquel principio. Los signos están desplegados sobre dos planos paralelos, ambos son instrumentos en la determinación visual directa del concepto. (63)

Reiner Ruthenbeck (Velvert, 1937)

También trabaja en la esfera de arte del proceso, haciendo uso de diversos materiales y objetos aprovechando el proceso de la creación más que la obra creada. A veces el objeto existe antes de la acción del artista. El artista que lo introduce en su obra es una actitud de ejemplificación fenoménica de un proyecto. Pero subyacente de su obra es una actitud de transcripción fenomenológica, no como la citación de un hecho real, sino solamente como un patrón de relaciones. (64)

Richard Serra (San Francisco, 1939)

Trabaja en el área del arte del proceso. pretende representar y analizar las leyes básicas de la energía de los materiales, para exhibir sus pesos y las relaciones recíprocas. Los materiales están presentados a fin de indicar la tensión latente, tan espesura y también como la capacidad de organizarse en una relación de estructura. (65)

Pop art

"Si el arte minimal tomó su significado de la noción de que la galería es un apoyo objetivo, el arte pop tomó su significado del mundo circundante de las imágenes de los medios de comunicación. El pop deseaba socavar las nociones de calidad en las bellas artes mediante el uso de un contenido cultural de masas, puesto que sus cuadros retomaban la cultura popular a través de las revistas. El pop hacía también un comentario irónico de la cultura popular sobre sí misma. Lo que el pop hizo notar fue que los medios de información, como las revistas, podían usarse dialécticamente con el sistema del arte. Esto es, una obra podía funcionar al mismo tiempo en términos tanto del lenguaje artístico como del lenguaje popular de los medios de comunicación, comentando y situando en perspectiva los presupuestos de ambos. Yo creé obras para páginas de revistas que eran auto-definidas, al mismo tiempo que se relacionaban, a través del contexto, con la información circundante en las otras páginas impresas". (66)

Dan Graham

Karin Thomas en: <<Hasta hoy estilos de las artes plásticas en el siglo XX>>, define el término Pop Art de la siguiente manera: *"El Pop Art integra las características de las modernas culturas de consumo en el cuadro, empleando la dimensión estética del <<glamour>> publicitario con sus efectos y figuraciones chillones y psicológicamente efectivos, para articular el estímulo óptico del medio ambiente moderno con claridad objetiva y sin prejuicios"* (67)

También K.Thomas al respecto de la génesis del Pop Art en su texto (1988), describe: *"Junto a la nueva abstracción del llamado Hard-Edge-Colour-Painting [(Colour-Painting: Una forma de la pintura abstracta desarrollada en Norteamérica durante los años cincuenta, que analiza la capacidad pura de aparición gestual del color como tonalidad cualitativa, como elemento determinativo del espacio o como valor lumínico). Aquí se debería explicar dos términos más: "Colour field" es una tendencia estilística que surge en Norteamérica después de la <<action painting>>. Es típica la aplicación abstracta del color en superficies o bandas de color, así como un formato de lienzo gigantesco. La palabra Hard-Edge*

tiene que ver con el término anterior por que es la tendencia dentro de la pintura Colour field que dispone cada superficie de color en formas claramente definidas, casi siempre geométricas, separando una de otra mediante contornos precisos] se desarrolla en Norteamérica a principios de los sesenta -como reacción a la action painting lírico-impulsivo del expresionismo abstracto -el Pop Art figurativo que, al igual que la modulación cromática del Hard-Edge abstracto pretende conseguir una objetividad más fuerte de la manifestación artística. Por un lado el Pop Art surge de la síntesis de la tradición realista y surrealista, tal y como se constituye en la <<escena americana>> de los años treinta encontrando su mayor exponente en Edward Hopper; por otro lado el Pop Art elabora la expansión material del Neo-Dada Norteamericano mediante la integración del Collage, técnicas de assemblage y combine-painting (Introducción de objetos en los cuadros pintados sobre lienzos. Este procedimiento de <<Collage>> ha sido muy practicado por Rauschenberg). Karin, subraya lo que es la iconografía Pop: "Para la iconografía Pop", el determinismo consumista -mecanicista de la producción industrial y la psicología publicitaria- constituyen el horizonte sociológico de referencia". (68)

Construyendo el modelo de las relaciones directas e indirectas del Pop Art con otros movimientos -que abarca también el precedente histórico- construido un modelo basado en las opiniones de autores tales como S. Marchán Fiz, Lucy R. Lippard y Karin Thomas; este modelo nos servirá para evitar una explicación exhaustiva sobre el desarrollo histórico e influencia realizando al Pop Art, por el motivo que anteriormente hemos expuesto.

El Pop Art de élite tiene como base la apropiación de los aspectos más comunes y vanales del horizonte cotidiano de la sociedad industrial de consumo. A propia el amplio repertorio de elementos populares extraídos del panorama de objetos de uso que nos envuelven.

La célula del Pop de élite es: el grupo independiente -IG-

del instituto de arte contemporáneo de Londres, fundado en 1952 y en el que destacó el artista R. Hamilton.

Para Lucy R. Lippard el Pop Art es un fenómeno Norteamericano que comenzó cuando el lugar común de una Norteamericana grande, audaz y cruda coincidió con el triunfo del expresionismo abstracto en el mundo entero. Su nacimiento fue doble: Primero, en Inglaterra, y luego, independientemente en Nueva York. Sin embargo también ella opina que el Pop no fue un movimiento enraizado en un país en concreto, ni tampoco puede decirse que constituyera una fusión internacional de estilos. Su índole fue bastante diferente en cada una de sus encarnaciones, sino más bien fueron fruto de una amplia decisión de examinar el mundo contemporáneo desde un punto de vista más positivo que negativo. Al respecto Marchán Fiz dice en su obra: "Del arte objetual al arte de Concepto (1976)":

"El <<Pop>> nunca fue un movimiento congruente, ni mucho menos programático. Surge por una serie de afinidades estructurales sintácticas, pero sobre todo semánticas, como consecuencia a un nivel del lenguaje de la introducción de técnicas y mitologías de la imagen popular. No tiene proclamas ni definiciones y, por eso, son tan acusadas con diferencias interindividuales o de grupos". (69)

A las preguntas tales como ¿Cuál es su actitud ante el Pop Art?, ¿Qué es el Pop Art? o ¿Qué objetivo tiene el Pop Art?, etc., un grupo de artistas de Pop Art responde a las inquietudes planeadas de la siguiente manera:

¿Cuál es su actitud ante el Pop Art?

"No me considero muy puro al respecto. No utilizo la imagen popular del mismo. Estoy más interesado en él como parte de mi paisaje. Estoy seguro que todo el mundo han conocido siempre ese paisaje, el paisaje artístico, el vocabulario artístico, el diccionario artístico. Yo hago arte. Otros hacen otras cosas. Existe el arte y existe la vida. Creo

que la vida viene al arte, pero si se utiliza el objeto, la gente dice que el objeto se usa para rellenar esa grieta: Es una locura. El objeto se utiliza para hacer arte, igual que la pintura se utiliza también para hacer arte".

Jim Dine 1963

¿Que es el Pop Art?

"No lo sé -la utilización del arte comercial como motivo de la pintura, supongo".

¿Es despreciable el arte Pop?

"Eso no suena nada bien. Bueno, es un compromiso con lo que creo son las características más desvergonzadas y amanecedoras de nuestra cultura, cosas que odiamos pero cuyo efectos sobre nosotros también son poderosos. Creo que el arte, desde Cézanne, se ha vuelto extremadamente romántico e irrealista, que se nutre del propio arte; esto es utópico. Cada vez fue teniendo menos que ver con el mundo, se vuelve hacia su propio interior: Neo-zen y todo eso... afuera esta el mundo; está ahí. El arte Pop se dirige hacia afuera, al mundo; parece aceptar su entorno, que ni es bueno ni malo, sino diferente: es otra postura intelectual."

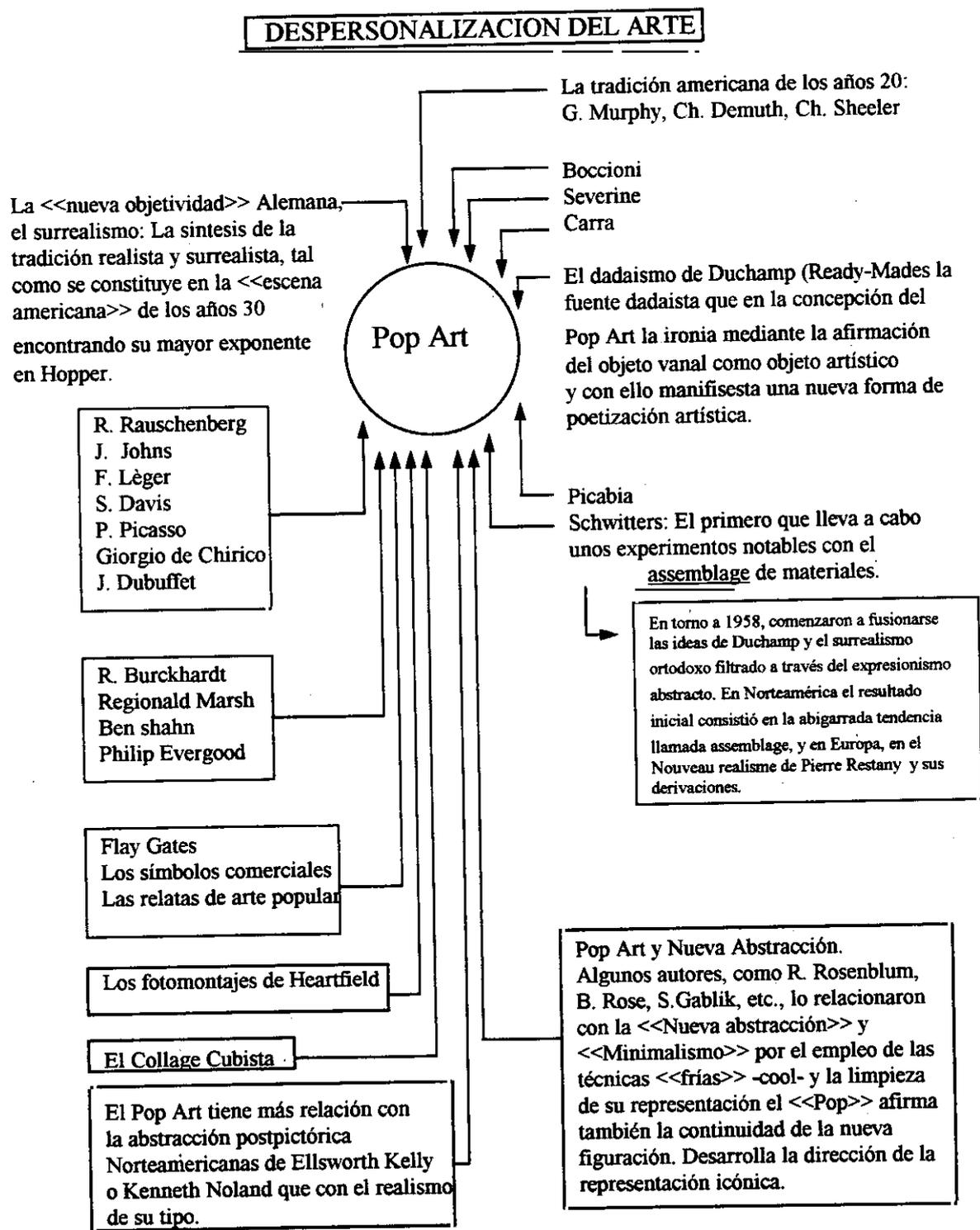
¿Eres anti-experimental?

"Creo que sí, igual que anti-contemplativo, anti-matiz, anti-escapar-a-la-tiranía-del-rectángulo, anti-movimiento-y-luz, anti-misterio, anti-calidad-de-la-pintura, anti-zen y anti-todas esas brillantes ideas de los movimientos precedentes que todos dicen comprender tan profundamente.

Nos gusta pensar en la industrialización como algo despreciable. No se realmente de que nos puede servir. Hay algo terriblemente frágil en todo esto. Supongo que aun preferiria sentarme bajo un árbol con la cesta de la merienda a hacerlo bajo un depósito de gasolina, pero los anuncios y las tiras de comic son interesantes como motivo. Hay ciertas cosas utilizables, enérgicas y vitales en el arte comercial. Nosotros estamos utilizandolas, pero sin invocarrealmente ni la estúpidez, ni el teenagerismo internacional, ni el terrorismo".

Roy Lichtenstein, 1963

MODELO DE RELACIONES E INFLUENCIAS Y PRECEDENTES HISTORICOS DE POP ART CON OTROS MOVIMIENTOS SEGUN: S. MARCHAN FIZ, LUCY R. LIPPARD Y KARIN THOMAS. GRAFICO 15.



¿Que es el arte pop?

"Ha habido un intento de definirlo diciendo que aquellos que se clasifican con este término utilizan imágenes sacadas de las representaciones populares de las cosas. ¿No es así?"

Jasper Johns, 1963

Todo el mundo se parece y actúa de forma parecida -alguien ha dicho que Bresht creía que todo el mundo pensaba igual-, y esto nos está pasando cada vez más.

Yo creo que todo el mundo debería ser una máquina.

Yo creo que a todo el mundo le debería gustar todo el mundo.

¿En eso consiste el Arte Pop?

"Sí. En que a uno le gusta cosas".

¿Y el qué a uno le gusten cosas es como el ser una máquina?

" Sí, por que se hace lo mismo todas las veces". Se hace una y otra vez.

¿El arte pop es una moda pasajera?

"Si un artista no puede hacer más, que lo deje; un artista debe poder cambiar de estilo sin remordimientos. Yo pienso que eso sería estupendo, poder cambiar de estilo. Yo creo que es lo que va a pasar, que todo el panorama nuevo va a estar en eso. Probablemente es una de las razones de que yo este ahora utilizando la serigrafía. Creo que estaría bien que alguien pudiera hacer todos mis cuadros por mi. Yo no he podido hacer todas las imágenes claras y sencillas y lo mismo que la primera. Creo que sería estupendo que se dedicará más gente a la serigrafía, de modo que nadie supiera si un cuadro mio era mio o de otro".

¿Es ese su objetivo?

"No. Si yo pinto así es por que quiero ser una máquina, y sentir que todo lo que hago y hago como una máquina es lo que quiero hacer".

¿El arte publicitario era más mecánico?

"No, no lo era. Me pagaban por hacerlo, y yo hacia lo que me mandaban... El proceso de trabajar en arte publicitario era mecánico, pero la actividad tenía sentimientos".

¿Por qué empezó usted a pintar latas de sopa?

"Por que la tomaba. Tomaba la misma comida todos los dias, calculo que durante veinte años, siempre lo mismo".

A. Warhole, 1963

¿Que significa la estética para ti y para tu obra?

"La estética es muy importante para mi, pero no tiene que ver con la belleza o la fealdad: para mi no existen valores en la pintura, estan fuera de lugar, la pintura pone en relación belleza y fealdad. No se puede hacer ni la una ni la otra. (Yo intento trabajar en la brecha que queda entre los dos). He pensado en ello, como puedes ver. Tal vez sea más enfático hablar de <<intensidad>> .

Mi utilización de elementos de la publicidad tuvo lugar gradualmente. Un día use una imagen minima de botella sobre una mesa en uno de mis pequeños collages desnudos. Era una extensión lógica de lo que estaba haciendo. Utilicé una imagen de cartel, por que es una representación real, especial, de algo, no por que provenga de un cartel. Las imagenes publicitarias me apasionan principalmente por lo que puedo hacer a partir de ellas. También, si utilizo objetos reales es por que necesito utilizar objetos, no por que los objetos necesiten ser usados. Pero los objetos siguen siendo parte de un cuadro, por que yo no hago environments. Mi alfombra no está hecha para que se pise".

Tom Wesselmann, 1964

Nota: La respuesta de los artistas provienen de un texto llamado: "What is Pop Art?", entrevista con ocho pintores (Parte I y II), S. Swenson, art news, entre noviembre de 1963 a febrero de 1964, publicado también en la obra de Simon Marchán Fiz en 1976.

Minimal Art (Arte minimal)

"Mientras que el Arte Pop Americano de los primeros sesenta aludía al mundo circundante de los medios de comunicación de información cultural como un marco de trabajo, la obra de arte minimal de la segunda mitad de los años sesenta parecía referirse al cubo interior de la galería como el último marco contextual de referencia o soporte para la obra. Esta referencia era solo composicional; en lugar de una lectura composicional interior a la obra, la galería componía la estructura formal del arte en relación a su estructura arquitectónica interior. El hecho de que la obra estuviera equiparada al contenedor arquitectónico tendía a literalizarla; se pretendía que tanto el contenedor arquitectónico como la obra contenida en el fuesen visto como no ilusionista, neutrales y objetivos, esto es, como simple material. La Galería funcionaba literalmente como parte del arte. La obra de un artista de este período (aunque no siempre en su obra posterior) examinaba el modo en el que los elementos arquitectónicos, funcionales, específicos del interior de la galería prescribían significado y determinaban lecturas específicas para el arte definido en el interior de su marco arquitectónico: Las instalaciones de luz florescente de Dan Flavin". (70)

Dan Graham

El término cubre a los artistas -según A. Bonnito Oliva, 1976-que han adoptado en sus obras la unidad básica y la noción de la estructura de trabajo (como una posibilidad de combinación) como un proyecto mental y una reducción de la obra de arte a las formas elementales y geométricas. La geometría llega a ser la vía de énfasis sobre la estructura en un sentido espacio-temporal. El espacio está designado por la imagen definida de varios elementos organizados juntos. El tiempo es dado por la posibilidad de hacer elementos modulares intercambiables y removibles. Es el proceso frío de

trabajo dentro del marco de arte que se originó en América, en Nueva York, dando un paisaje urbano altamente estandarizado por el uso de rascacielos, lo cual también es una unidad modular.

Se puede pensar en <<minimalismo> más bien como en un momento histórico y no tanto como el nombre de un estilo artístico.

Un grupo de artistas quienes trabajaron en la costa oeste de los Estados Unidos durante los años sesenta, tales como Robert Irwin, Larry Bell y John McCracken, podrían ser llamados minimalistas por que ellos construyeron objetos e instalaciones de alto grado de refinamiento y suscitaron cuestiones acerca de como el arte depende del espectador.

La palabra <<minimal>> es usada -decía Kennett Baker- junto a la referencia de cualquier austeridad estilística en el arte. El término <<minimalista>> es sólo un poco más preciso cuando se aplicó a las obras de arte visual. Lleva dos implicaciones distintas, cada una con su propia historia. El término posible se refiere al arte, primariamente a la escultura o las obras tridimensionales producidas después de que son abstractas - o aún mas visual que sugerencias abstractas- y desprovisto de detalles meramente decorativos en el que la geometría es enfatizada y la técnica expresiva evitada. La obra de los artistas tales como D. Judd, R. Bladen y Tony Smith cualificada como minimalista en este sentido. El antecedente histórico artístico de esta tendencia de arte incluye al suprematismo, De Stijel, la pintura y escultura abstracta constructivista, desde que los rusos tales como Malevich y Alexander Rodchenko y la obra de Piet Mondrian y Josef Albers, ambos vivieron en América al final de sus carreras. También tan importante a este modo de minimalismo como a sus precedentes históricos de arte es el amplio antecedente de la producción de masas en América. Los artistas tales como Judd y Smith respondieron a la cínica

superabundancia de la industria usando sus servicios para producir objetos calculadamente diferentes a los que el cuerno de la abundancia de la producción de masa arroja. Estos artistas reconocieron que la industria controló el aspecto estético del objeto en un grado que el artista individual no podría; y ellos concurren a la fabricación industrial en orden de aprovechar ellos mismos de este control.

El otro sentido del <<minimalismo>> se refiere a la tendencia de personas como Carl Andre, Dan Flavin y Robert Morris a presentar cosas como objetos de arte indisistiguibles de los objetos de la vida cotidiana desde materiales u objetos encontrados, que es, minimalmente diferenciado de la mera no-materia del arte. Tales obras tienen a veces la finalidad de sacar fuera los términos perceptuales e institucionales de la validación del arte, aunque no cualquiera es capaz de ver y poner aquellos términos al descubierto. La fuente histórica para este tipo de obras, incluye los objetos encontrados "Readymades" de Duchamp y la escultura de Constantin Brancusí, obras que saborearon los límites del "arte" como nadie antes que ellos habían hecho.

La tensión entre estos dos sucesos de la sensibilidad minimalista -la estética industrial y la borrosa distinción entre arte y no-arte- dio al arte americano de los años sesenta una intensa vivacidad filosófica sarcástica vista en arte desde entonces. La tensión está aparente en contraste entre las primeras obras de, Ron Bladen y Carl Andre, y aún en obras de diferentes años de los mismos artistas, como en el caso de Robert Grosvenor, Robert Morris y Robert Smithson. Si el concepto o especificaciones de una obra de arte tiene prioridad sobre su realidad material. La obra de algunos artistas -a pesar de que ellos podían haber dicho lo contrario- afirmaron intelecto como la dimensión determinativa de la gente y del arte; otros dieron la

primacia a la observación consciente corpórea como el punto de vista desde el cual el constituye su obra de arte razonable y su propio papel en determinar lo que el ve. Una suposición general que contiene el mundo de arte de Nueva York de los años sesenta era que en términos de formas su trabajo se opuso a la fácilmente lectura, un artista podría proponerse sin palabras una teoría de como y cuando ocurre el significado y de que esto es para ver y entender. Entre lo llamado minimalista fueron los artistas quienes intentaron para hacer solo esto.

Debemos recordar a nombres de artistas tales como J. Beuys, Y. Klein, J. Piero Manzoni en Europa, A. Caro y W. Turnbull en Inglaterra, y E. Kelly, F. Stella, J. Carl y C. Andre en América como los impulsores de minimalismo, todos caen dentro de la más amplia definición que podría ser dada del fenómeno internacional del "minimalismo". La diferencia principal entre los Europeos, los Americanos y los Británicos es que cuando los Europeos subvertieron las convenciones que da énfasis contraponen al arte del resto de la realidad, ellos eligen materiales para la indecencia metafórica, como Beuys, hizo, por ejemplo en hacer escultura de grasa, fieltro, y caucho. En otro lado, americanos como D. Judd, C. Andre y R. Morris, quienes también trabajaron los márgenes del arte, objetaron eliminar la metáfora y hacer sus esculturas como lo más lucida y específica posible. Estos artistas eligieron materiales y formas para sus temas -de- la realidad.

En una visión de conjunto del arte moderno occidental, el minimalismo americano parece una reacción en contra del exuberante romántico y su -celebración de la pintura expresionista abstracta de los años cincuenta. Ambos extremos estilísticos posibles pueden ser trazados sobre una dialéctica en zig-zag entre la sensibilidad caliente y fría extendiéndose hacia atrás volviéndose al arte europeo tardío del siglo XVIII. Nosotros podríamos aun ver la disposición de

un minimalismo anticipado en la cultura literaria de los años cincuenta en el teatro austriaco de S. Beckett y de nueva novela del R. Grillet.

Las fuentes aproximadas al minimalismo neoyorquino se podrían encontrar en Shaker, en el pragmatismo filosófico de Charles Sanders Perice y William James, en las pinturas de Charles Sheeler, en el racismo científico de Thomas Eakins, la fotografía de Paul Strand y Walker Evans, y en la poesía de Williams Carlos Williams y Marianne Moore.

Desde una gran visión de la cultura americana, las figuras minimalistas son como uno de aquellos períodos de revoltura contra la "prosperidad vulgar", como Ralph Waldo Emerson lo llamó, producido por la colisión de la política democrática y la ambición capitalista. El minimalismo expresa el ideal americano frustrado de simplicidad, refractado a través del lenguaje formal del arte moderno.

El minimalismo urge ha clarificar la experiencia estética así como sus factores determinantes que pueden ser reconocidos, es profundo en el núcleo de pensamiento pragmático americano y, más remotamente, originado en el espíritu de siglos XVII y XIX de experimentos de utopía social, fundado sobre un reconocimiento de la sociedad convencional. Estos experimentos típicamente tenían un sentido religioso o espiritual, también como un odio social, como en el caso de Shakers y de la utopía comunista tal como Oneida y Brook Farm.

"Minimal" significa -según subrayaba Andre- para mi una economía muy grande en obtener grandes fines.

El momento claramente estilístico del minimalismo y propósito crítico en arte fue breve por una parte por que no existió una comunidad estable para sostenerla. Esta base social era

el mundo del arte, una competitividad, la subcultura volátil de quienes la economía depende sobre la perenne renovación de ambas novedades en arte y en opinión.

Los años sesenta fue un período de agitación cultural sin precedentes en América. Al final de una década, el expresionismo abstracto aún era una autoridad, aunque más tarde fue una conducta. Artistas tales como Allan Kaprow y Claes Oldenbourg pioneros del happening en Manhattan, donde se produjo como el primer arte minimalista. Happening, el teatro improvisado en la cual los actores y audiencia podrían cambiar de papel caprichosamente, eran muy próximo en el espíritu al expresionismo abstracto más que al minimalismo. Retrospectivamente, la contracultura de los años sesenta parece haber sido una epidemia de narcicismo popular que rastreó la primera generación para ver su auto-colectivo en televisión.

Minimalismo era más que una tendencia seria y de nobles pensamientos que connota cualquier término "contracultura". Sin embargo ambos eran síntomas culturales de la gran reputación y obsesión americana con individualidad, con la dificultad de reconciliar el deseo de ser una ley hacia uno mismo y la ineludible demanda social. Las condiciones de la sociedad de masas había dado esta obsesión terriblemente anacrónica por los eventos de los años sesenta. La recuperación doméstica de la nación desde la segunda guerra impuso un atraso, casi renuente deshaciéndose de la conformidad obediente que el esfuerzo de la guerra había demandado.

Con la nueva generación en los años 1960 llegó una nueva oleada de exhuberancia indígena por el puro hecho de la identidad individual. Abrazando la prosperidad pareció ofrecer nueva libertad para el desarrollo personal y para la experimentación de formas de vivir. De cualquier manera,

estas posibilidades eran circunscritas por las instituciones del comercio y burocracia de las masas que ofrecían o pagaban un servicio para la integridad de la vida del individuo mientras lo negaban en su política real y de operaciones. El conflicto de los derechos civiles y la guerra del Vietnam dramatizaron la divergencia entre la doctrina oficial y el de la vida diaria. La ideología de la libertad y la justicia para todo, fue contrario a las experiencias reales de racismo de la gente, discriminación contra la mujer, la educación enfocada a la conformidad, y el gobierno oligárquico.

Tales contradicciones engendró un despertar y las protestas de la dignidad del hombre y demanda por la justicia social. Mientras, los mecanismos de media para dar forma a opinión colectiva, el comportamiento llegó a ser más refinado rápidamente. Toda gente clarividente volvió la cara a cuestiones sobre responsabilidades debidos a la sociedad y a ellos mismos y sobre el valor de la experiencia personal y opinión sobre un mundo desequilibrado con la autoridad institucional. Para una generación llegando a ser adulta, la duda pervaciva sobre la legitimidad de instituciones dependió de la dificultad innata de distinguir la individualidad de la subjetividad: ambos aspectos de la vida privada había sido delicadamente y persistentemente denegado por la burocracia y por la naturaleza del consumo y de los servicios. Las manías populares por las drogas psicoactivas y por la conducta sexual del público eran símbolo de una inseguridad común sobre lo que es ser -y ser reconocido- una persona autónoma. Una experiencia de droga psicológica es un baño en subjetividad, en completo susceptibilidad para la sensación, emoción y la propia electroquímica del cuerpo. Tales experiencias eran desfiguradas en el papel contra cultura como revelación especial hacia la identidad personal. Aun en los dilemas de auto-definición, los límites de la subjetividad son un asunto irremediable que no alteró las soluciones al estado mental, Thomas Nagel (1.986) plantea el

problema: "*¿Cómo, dar perspectiva a mi experiencia personal; puedo yo formar una concepción del mundo. Independiente de mi percepción del mismo?, ¿Y como puedo yo saber que esta concepción es correcta?*". (71)

Fronteras entre la vida individual y la vida pública, entre la mujer y el hombre, lo personal y lo impersonal, lo permisible y lo prohibido, público y privado, convención y invención, arte y no-arte, todos llegaron a ser nuevamente confusos durante los años 1960. La cuestión se despertó por la escultura minimal parecen a Lot less abstruse cuando ustedes recuerdan como perbacivo era el asunto de la capacidad individual a opinar el significado de los sucesos en su propia vida y la del mundo entero. En el minimalismo y el arte pop, aunque con diferentes énfasis, la naturaleza de hombre, autoglorifica y el pero (o ingravidez) de la experiencia directa eran temas relacionados.

El temperamento crítico de minimalismo es muy aparente en las obras que están en el límite o sobre la nulidad artística o del sin sentido. son aquellas obras que reclamaron el mayor compromiso -favorable u hostil- del público.

La muerte de minimalismo en la historia como ese espíritu crítico fue neutralizado por el negocio del arte y por la reacción general americana contra el espíritu liberal de los años sesenta y en favor de un modelo avaricia milenaria, autofurisaico.

A mediados de los años setenta arte minimal había llegado a ser la moneda carreras lucrativas para un número de artistas, sin embargo la contradicción en el significado del trabajo de críticos importantes llega a ser convertidos en el glamour de la comunidad. El ardor político asociado brevemente con minimalismo volvía a salir a finales de los sesenta en el arte conceptual, que alcanzó la conclusión implícita en la

escultura minimalista con la eliminación de la obra de arte - como- comodidad (artículo de consumo) era la única base lógica en el que el artista podría criticar la cultura desde dentro. La estrategia básica de los artistas conceptuales era eliminar el objeto de arte completamente, ofrecer solamente ideas escritas o habladas o performance burlón como obra, abandonar poco a poco el residuo artístico excepto la documentación. Desde luego, por que la documentación puede ser tratada como producto vendible, ni siquiera arte conceptual podría obstaculizar el mercado de arte. Todavía, ciertas actividades de arte conceptual que nunca eran documentadas, -y también (así) eludieron el sistema de mercancía- el continuo vivir en la memoria de la gente como un modelo de folklore intelectual del mundo de arte.

Mientras Pop-Art -predominando la pintura- era único, exagerado (teatral), chillón, y cínico, minimalismo, que primariamente tomó la forma de arte tridimensional, era frío, filosóficamente riguroso, e inicialmente por lo menos, conquista contra la seducción y el entretenimiento. Artistas tales como Roy Lichtenstein y Andy Warhol tomaron prestadas imágenes prefabricadas y sentimientos o ideas de la cultura de masa para reducir gradualmente algunos de sus energías impetuosas e indiscretas hacia la pintura y la escultura. Ellos contaminaron de ironía todo lo que ellos adoptaron de la cultura popular americana. En victorioso una nueva audiencia popular para la pintura, ellos también intensificaron la curiosidad de público sobre el estilo y el contenido de sus objetos de desechos, de temas domésticos.

Ambos el "Arte pop y el minimalismo" son creaciones no solo de los artistas, sino también de los profesionales del mundo -arte- conservadores (directores), críticos, concesionarios, periodistas, historiadores -quienes organizan el arte para un público hambriento por asimilar las novedades e impaciente con lo específico. El término "minimalismo" es parte del

lenguaje de esta industria subsidiaria que procesa el arte para consumo del público. Ninguno de los artistas aceptaron marcarse con la etiqueta del minimalismo.

Desgraciadamente no hay otra forma para evitar su uso. Por que esto esta ya incrustado en la literatura y en el lenguaje común.

A través de la inconstancia del uso se reemplazó en el inicio tal como "ABC Art", "estructuras primarias", "Arte frío", "objetos específicos", y "el arte de lo real".

Varios de estos dichos sirvieron como títulos de exhibiciones que intentaron definir el nuevo estilo de la sensibilidad "hard-edge" en el arte americano y en el arte de la Gran Bretaña de los años sesenta.

La palabra "minimalismo" se propuso como un término de arte en 1937, para propósitos muy diferentes de estos que sirven ahora, pero el inconformista artista ruso-americano John Graham. Graham ofreció esta definición:

"'Minimalismo' es reducir la pintura a los mínimos ingredientes por motivo de descubrir lo último, el destino lógico de la pintura en el proceso de abstracción. La pintura empieza con una superficie uniforme intacta y si una obra ad infinitum esto revierte contra la superficie uniforme otra vez a el plano (oscuridad en color), sin embargo enriquecido por el proceso y experiencia a través de la vida". (72)

Sin embargo Richard Wollheim en su ensayo de 1966 "Minimal art", hizo las siguientes críticas respecto al minimalismo - (R.Wollheim, "Minimal Art" in Gregory Battcock ed., Minimal Art (Nueva York: Dutton, 1968, pp.387-399).

Wolleheim, un filósofo Británico bien conocido, observó una marejada de Arte nuevo en principio de los años sesenta con

lo que él caracterizó el contenido del Arte Minimal ("Minimal art content"). El no hizo distinción entre las tácticas de apropiación de las imágenes prefabricadas, como Andy Warhol y Roy Lichtenstein lo hicieron, y de contratar la industria para fabricar obras "originales", como Donald Judd y Robert Morris hicieron. El vio ambas prácticas como significado de minimizar el "contenido de arte" ("content art") del producto acabado.

Wollheim vio varios artistas subvertiendo la noción de transformar material crudo dentro de las obras de arte fue su propia mano de obra especializada. El formuló sus retos en términos de cómo los objetos van a ser reconocidos como obras de arte en cuanto que una vez excluidas la habilidad personal (artesanía) e inflexión expresiva. De todas formas, él no interpretó esta cuestión como el deseo del artista. Muchos de los artistas querían ser dudosos espectadores, para redirigir su atención a factores desconocidos -tales como la isolación del espacio de la galería y la autoridad intimidatoria de instituciones de arte- que "hacen" algo de arte. Wollheim tomó el artista para ser agotador de cualquier sentido posible que podría ser dado a su propia actividad productiva. El argumento, por ejemplo, que por que típicamente la pintura compromete muchos actos que logran pasar inadvertidas la información visual, como el pintor revisa las decisiones sobre el lienzo, el proceso de borrar en si mismo podría ser promovido legítimamente como un modo de "obra" en su propio derecho, como el más obvio acto constructivo de actos de pintura. Y él cito a pinturas negras de Ad. Reinhardt, en lo cual no hay rastro de gesto que pueda ser visto.

Artistas quienes podrían ser llamados pintores minimalistas: Robert Ryman, Jo Baer, Anes Martín, Brice Marden y Ellsworth Kelly, entre otros. Aun las obras de todos estos artistas son racionalmente reconocibles como pinturas, por lo menos como objetos cualificados por convenciones pictóricas, aun sí su

rasgo característico es no cumplir tales convenciones.

Muchos artistas de la generación minimalista trabajando en el terreno ambiguo entre pintura y escultura, que había sido ampliado por gente como Robert Rauschenberg, Joseph Cornell, Ed Kienholz, H.C. Westermann y Louise Nevelson.

Insistir la ambigüedad categórica de un objeto destacando el proceso por el cual fue promovido al estatuto de arte. El terreno neutral entre medios de comunicación eran propicios, esta pronta producción de cada fruto artístico desconocido como Earthworks y el uso del propio cuerpo como campo de acción por gente tales como Dennis Openheim y Vito Acconci. Por que no existió terminología para hacer frente a las nuevas formas y materiales de arte; un consenso afirmó que minimalismo había extendido la definición de la "escultura", lo cual significa meramente que todo el mundo empezó a usar la "escultura" más holgadamente como nunca antes.

Wollheim parece traer el estilo intelectual de hablar sobre Arte "Minimal" por escribir sobre ello como si la elección artística que implicaba era meramente táctica no estética. Él concreto los "Ready-mades" de Duchamp -los temas comunes realizados por Duchamp, designo su "obra"- como el precedente histórico para el artista jugar libre con el consciente artístico de su producción. Sin embargo Wollheim construyó el lazo para significar por que la minimización del contenido del arte por los artistas de los años sesenta podrían ser tan conceptual como el abandono de la pintura de Duchamp por bromas intelectuales. Los defensores de minimalismo tienden a sobre enfatizar una lectura conceptual o estrategia de el por razones diferentes de Wollheim.

Él simplemente no observó al Arte Minimal como observador de lo que pasaba. Quienes desean ahora defender la obra Minimal de artistas tales como Ellsworth Kelly, Donald Judd y Sol

Lewitt a veces le dan una lectura conceptual por que ellos están intranquilos sobre su éxito en el mercado. Es innegable que la comercialización de la obra ha comprometido su original intento refractario.

El argumento de este libro es que Arte Minimal hizo posible nuevos estilos de experiencia de arte, sin embargo el que el método del minimalismo inevitablemente no tuvo éxito nos hace fijar objetivizar esas posibilidades de experiencia de modo que no somos capaces de saber si aun podemos o no tener rasgos de ellos. Estas posibilidades pueden haber sido contingencias de circunstancias históricas que nunca podrán ser reconstruidos. Minimalismo fue el proyecto de revelar y explorar el contingente, aspectos contextuales del hacer -y de instituir algo- a una obra de arte. Sin embargo por que las circunstancias contextuales cambian, nunca podemos estar seguros en que sentido, sí alguno, las obras minimalistas que vemos hoy son lo que ellas eran cuando ellas fueron las primeras propuestas. Desde un punto de vista crítico conservadora esto es la cruz de la debilidad del minimalismo como arte: Su fracaso cerrarse a si mismo o su significado contra el desgaste por circunstancias que estaban seguras de cambiar.

Un fin del Arte Minimal es la tendencia de establecer o colocar el contenido del arte fuera del objeto de arte, en su reducción física o en la respuesta del espectador, antes que "interno", en el sentido literario o psicológico de una imagen, por ejemplo. Arte Minimal aprueba así mismo no por preservar un rango de valores estéticos contra los estragos de la historia y falta de memoria del hombre, sino por su poder para guardar nuestra conciencia de arte y su significado como creación de orden social, no solo de talentos individuales.

La mayor parte de escultura y pintura Minimal es totalmente

moderna en un sentido: ello presupone que pensar acerca de experiencias de arte puede alterar los modos de cómo la gente traza conclusiones sobre el mundo. Ello presupone también que un encuentro con un objeto de arte puede provocar una ruptura significativa en una persona irreflexiva consiente de la vida. Un impulso activista para cambiar las actividades de la gente subraya de esta manera obra minimalista. Este activismo se hundió en una contradicción hecha hacia el mundo de arte: Las fuerzas institucionales que producen arte y un sentido para el público que hace valor una jerarquía de valores en la cual el poder y el dinero predominan, como autoridad coactiva requiere su consolidación. Minimalismo es un convincente e importante episodio en arte americano por que él clarifico el hecho de aquel artista, a pesar que sus ambiciones, puede solamente jugar en sustituir el valor por el cual los grupos dominantes de la sociedad legitimizan su poder. El Arte Minimal fue y es un pretexto para los valores de compromiso -tales como claridad, visión contemplativa, el reconocimiento de la ilusión, y un amor por la realidad física para su propia motivación- que no son, y probablemente no pueden ser, en una alta tecnología, en una sociedad de masa económicamente volátil, sin tener en cuenta su forma de gobierno.

Artistas de cualquier generación de posguerra están de acuerdo en aceptar sin cuestionamiento que la calidad de la vida cotidiana en América es estar engañado por el espectáculo, la publicidad, y espectáculo político desconsiderablemente en un mundo de ilusiones. La cuestión es si arte contemporáneo ofrece algún contraste real a la pasividad de consciencia del consumidor. Artistas minimalistas intentaron hacer lo peor confrontando la gente con el hecho perceptible, hacia hablar, antes que invitarlas a sumergirse en ensueños estéticos.

Para los minimalistas, la visión directa es una especie de

absoluto: puede ser no conceptual, o meditado, equivalente a cerrar los ojos a algo en su presencia. Esto es un punto en el cual ellos divergen decididamente de las actividades Duchampianas. Ellos aceptan la implicación de sus Readymades, que vivimos en circunstancias en donde cualquier cosas puede legítimamente resultar ser material de arte. De cualquier manera, ellos no participan con indiferencia -o del Wollheim-del Duchamp a la exacta realidad física del objeto de arte. (Duchamp no tuvo escrúpulos sobre autorizar ediciones del original perdido de Readymades). Para artistas tan diferentes como R. Ryman y Richard Serra, o Donald Judd y Eva Hesse, la construcción de una obra de arte no puede ser separada de su realidad física. Como Judd dijo de su propia obra, "Puedes pensar sobre el para siempre en todas las clases de versiones, pero nada sobre el es hecho visible". (73)

Aparte de las explicaciones dadas de los vínculos entre arte conceptual y otras tendencias artísticas precedentes o actuales a ello, se expone al final de este capítulo una foto como documentación visual para recordar a los autores contemporáneos de J. Kosuth.

I.2.5. Ludwig Wittgenstein.

La analogía entre la obra (Obras y textos), de J.Kosuth y otros conceptualistas con el pensamiento filosófico de Wittgenstein, Frege, Ayer, Carnap, I.A. Richards y otros pensadores de las tendencias como la filosofía analítica y el positivismo lógico incluyendo la semiótica, es tan evidente que no necesitamos ir lejos para encontrar las razones suficientes por las cuales tenemos la intención de señalar la relación entre ellos.

Simon Marchan Fiz en su libro "Del arte objetual al arte de concepto" considera, que el carácter autoreflexivo ha puesto en primer término las diversas metodologías analíticas, diversamente socorridas, así como el recurso a las ciencias interdisciplinarias, ya sea el neopositivismo, la biología, la sociología, proxémica o la semiótica. Han abundado las proposiciones interdisciplinarias, o la idea de arte se ha extendido más allá del objeto e incluso de toda experiencia perceptiva, en dirección a un área de investigaciones serias, filosóficas, sobre la naturaleza del concepto de arte. Ahora bien, si todos recurren al lenguaje como materia del arte, su utilización ha sido muy diversa, pues mientras en Weiner, por ejemplo, el lenguaje mantiene nexos referenciales e intencionales con los objetos, el uso tautológico del lenguaje de un Kosuth o "Art and Language" rechazan éstas nociones.

El empleo analítico y tautológico del lenguaje en una serie de experiencias se han interesado por el uso analítico, próximo al pensamiento del neopositivismo lógico y de la filosofía semántica, como se advierte en sus propias referencias a los escritos de Frege, Wittgenstein, Carnap, Ayer, etc.

De un modo similar a éstos elaboran métodos objetivos,

buscando modelos en las disciplinas científicas.

El mismo Kosuth está fuertemente influenciado por los filósofos analíticos y lingüistas, sobre todo por Wittgenstein, Ayer, A. Richards y otros.

El arte <<conceptual>>, en consecuencia, no posee vinculación alguna de tipo referencial con el mundo y las cosas. Rechaza así mismo la síntesis de tipo Kantiano como la forma y el contenido, lo fenoménico y lo no ético y los diversos significados mundanos.

En opinión de Marchán Fiz, el arte como tautología se presenta como contexto autónomo y como función en sí misma, opuesta a la del programa sintético. El arte sólo existe en el contexto del arte, pues <<el arte existe por su propia búsqueda>> ("Art after philosophy", pág 170). De este modo rechaza la tradición del pensamiento transcendental mundano desde Kant, Husserl hasta Merleau-Ponty, apoyándose en la filosofía analítica. El arte es una función de sí misma y de ninguna otra cosa. Desde Wittgenstein la teoría contextual de la significación sostiene que las palabras de un lenguaje no tienen sentido fuera del contexto en que aparecen, sólo poseen significación en el uso. El arte se autolimita dentro de un proceso de análisis tautológico, imitando los modelos del lenguaje científico, lógico y matemático, despreocupándose de los modelos prácticos y operativos.

Victoria Combalia en "La poética de lo neutro -análisis y crítica del arte conceptual" (Barcelona, Ed. Anagrama, 1975), dice, a uno de los elementos primordiales de su análisis del <<background>> cultural del arte conceptual, conviene ahora señalar cuáles son estas corrientes de pensamiento, ideologías y hechos que acompañan la aparición del arte conceptual.

En primer lugar, debería hablarse de la relativa estabilización de la filosofía analítica, como la enseñanza académica más difundida en las universidades sajonas de los años sesenta. A ello debería sumarse el interés de la figura de Wittgenstein como prototipo no solo de una nueva filosofía, sino también de un nuevo comportamiento. En algunos de los allegados al arte conceptual se deja traslucir una estética como forma de vida, como forma de entender la realidad, muy cercana -por su aislamiento, por su racionalidad tan irracional para llegar a los problemas humanos, por la utilización de juegos de lenguaje...- a la del famoso filósofo Vienes (recordemos, aunque sea brevemente, algunos de sus más famosos postulados que pueden darnos una idea de ésta ética particular: <<El sentido del mundo debe quedar fuera del mundo. En el mundo todo es y sucede como sucede; en él no hay ningún valor y aunque lo hubiera, no tendría valor alguno>> (T.,6.41). <<El cómo del mundo no se allega a lo místico, lo místico es que el mundo exista>> (T., 6.44). <<Sentimos que el problema de la vida seguiría abierto aunque todos los problemas científicos hubieran sido resueltos. Pero entonces ya no habría lugar para pregunta alguna; y está es, precisamente la respuesta>> (T., 6.52).).

Otra circunstancia -opina Victoria Combalia- decisiva para el arte conceptual ha sido la ampliación y difusión de los medios de comunicación de masas. Este ha nacido, y no por casualidad, en países donde una fuerte y desarrollada tecnología ha podido suministrar aparatos y medios al artista. A pesar de la excesiva racionalidad de la famosa tesis Mc Luhaniana -el mundo es el mensaje- nadie puede hoy negarse a reconocer la importancia que los medios ejercen sobre aquel; a reconocer hasta que punto en arte, se puede llegar a manipular el contenido. Como apuntaba Less Levine, estos <<Mass media>> han podido llegar a desposeer al arte de toda implicación ética y estética (<<Estudio internacional>>,

Junio 1971).

La irrupción de los <<Mass media>> en el terreno artístico ha llevado consigo la aparición de toda una serie de disciplinas teóricas destinadas a analizar el fenómeno. Se trata de la teoría de la comunicación, la teoría de la información y la cibernética. Ellas, junto al estructuralismo tan en boga en los años sesenta forman también parte de este <<Background>> teórico en el que quedará localizado -y al que aludirá- el arte conceptual.

Teniendo en cuenta que la referencia a Wittgenstein en esta exposición de una manera más amplia proviene de:

.- Conocer el origen de una parte de las ideas reflejadas en el conceptualismo.

.- Comprendiendo a Wittgenstein como un método para comprender la obra de Kosuth.

.- Insistimos más sobre Wittgenstein, es por la propia indicación de Kosuth, quien nos afirmó la relevancia e influencia de Wittgenstein así como de otros autores como Walter Benjamin y Jorge Luis Borges entre otros, en su desarrollo artístico y teórico; además Kosuth nos expresó que Wittgenstein primordialmente es quién le iluminó su carrera artística e intelectual, en el encuentro que tuvimos con el mismo en su casa en la ciudad de Nueva York el día 15 de Septiembre de 1.995.

Debemos recordar que nuestra presentación filosófica de Ludwig Wittgenstein será muy breve y limitada, evitando discursos especializados acerca de su obra filosófica por que sencillamente no corresponde a nuestra tarea.

Nuestra metodología para la lectura de las obras de

Wittgenstein u otros filósofos de corrientes mencionadas anteriormente ha sido la de ir estudiando primordialmente las obras de otros autores que reflexionaron sobre las obras de ellos para posteriormente dedicarnos al estudio de las obras de estos autores.

L. Wittgenstein nació en Viena en el año 1889 y murió en Cambridge Inglaterra en 1951. Hemos de decir que el hombre del que tratamos nació en una familia eminente de la alta burguesía Vienesa. Era el más joven de los ocho hijos de Karl Wittgenstein, el creador de la industria del hierro y del acero de la pre-guerra en Austria y gran patrón de la cultura, especialmente de las artes visuales y de la música. De niño L. Wittgenstein fué educado por tutores privados, pero en su adolescencia fué enviado a la escuela secundaria de K.K. Staats-Oberreal-Schule, en Linz. Su ambición, en este período era llegar a ser un ingeniero como su padre y, en 1906, entró en la Technischa Hochschule en Berlín-Charlottenburg, en donde pasó tres semestres. En 1908 fué a Inglaterra a continuar sus estudios de ingeniería en la Univesidad de Manchester, en donde realizó un trabajo de vanguardia en aeronáutica -sus estudios matemáticos en ingeniería le despertaron el interés sobre los fundamentos de la matemática y la lógica, de modo que en 1911, y por consejo del gran lógico alemán Gottlob Frege (1848-1925), llegó a Cambridge para asesorarse con Bertrand Russell (1872-1970)-Russell, ha sido uno de los fundadores de la lógica simbólica. La base de los sistemas filosóficos no es la metafísica sino la lógica que los estructura. El mismo define su filosofía como atomismo lógico: Los elementos son las proposiciones y el todo es una construcción meramente formal. Lo real no son los entes sino el contenido de las proposiciones que describen una determinada situación.

El 1 de febrero de 1912 había dejado la Universidad de Manchester y era ya estudiante en el Trinity College, en

Cambridge. Ganó la amistad de dos de los filósofos más distinguidos de esta universidad, G.G. Moore y Russell, y fué elegido para la más selecta de las sociedades secretas, Los Apóstoles, a la cual pertenecían ya Moore y Russell, así como la mayor parte de los miembros masculinos del grupo de Bloomsburg. Wittgenstein pasó el año inmediatamente anterior al estallido de la primera guerra mundial recluido en Noruega, trabajando sobre lógica en una cabaña construida por el mismo. Cuando comenzó la guerra se alistó voluntario en el ejército Austriaco, en el cual, y bajo la debida instrucción, llegó a ser oficial. En el curso de la guerra completó el manuscrito de una breve obra filosófica, El "Tractatus Lógico-philosophicus", considerado ahora como uno de los logros filosóficos más grande de este siglo.

Después de la guerra se apartó de la filosofía durante cierto tiempo: se empleó en extraños oficios, como jardinero o portero de un hotel, y pasó seis años como maestro de escuela en la baja Austria, en pueblos como: Trattenbach, Otterthal y Puchberg, Semmering y Neunkirchen, en donde Wittgenstein enseñó desde 1920 hasta 1926, en este período había alguna relación entre Glöckel, Bühler y él. Al filo de los años veinte su interés por la filosofía profesional volvió a reavivarse, en parte como resultado de su amistad con Moritz Schlick, líder del Círculo de Viena, de modo que en 1929 volvió de nuevo a Cambridge en donde se le otorgó pronto el Doctorado, siendo elegido Fellow del Trinity College. En 1939 sucedió a Moore como profesor de filosofía en Cambridge y mantuvo su cátedra -con interrupciones por servicio civil en guerra (como técnico de laboratorio y ayudante de hospital) en Inglaterra- hasta 1947, fecha en la que se retiró para dedicarse más tiempo a sus escritos.

Aunque escribió muchísimo, la única obra filosófica que publicó durante su vida, aparte de una breve reseña, fué " El Tractatus" y un breve artículo en " Proceedings of the

Aristotelian Society". Sus albaceas literarios han ido publicando póstumamente el resto de sus escritos filosóficos. El más importante, *Las Investigaciones Filosóficas*, fué publicado en 1953. Algunos de sus discípulos han publicado también detallados apuntes tomados de sus clases.

Subrayando las influencias en la vida y obra de Wittgenstein, se debe tener en cuenta campos como la música, la literatura y la filosofía, mencionando a personas como: Goethe, Schiller, Moerike, Nietzche, Lessing, Beethoven, De Hayden a Brahms incluyendo a Schuman, Gottfried Keller, Raimund, Nestroy, Grillparzer, Shakespear, Maxwell, Sra Jolles y su esposo, Littlewood, Rutherford, Arthur Schoster, J.E. Petavel y Von Wright. Sin embargo el propio Wittgenstein en 1931 escribió, "Hay algo de verdad en mi idea de que realmente mi pensamiento es sólo reproductivo. Creo que nunca he intentado una línea de pensamiento: Siempre las he tomado de alguien. Yo me he limitado a aferrarme inmediatamente a ella, con una urgencia apasionada por el trabajo de clarificación. Así es como me han influido: Boltzmann, Hertz, Schopenhauer, Frege, Russell, Kraus, Loos, Weininger, Spengler y Sraffa".

Su influencia en el pensamiento contemporáneo es evidente. El positivismo lógico y la filosofía analítica como corrientes filosóficas de nuestro acervo cultural actual, lo ponen de manifiesto. K.T.Fann en su Tesis Doctoral:

"El concepto de la Filosofía en Wittgenstein"

(Versión Castellano, Tecnus, 1975), subrayó que cada <<revolución>> en filosofía entraña fundamentalmente un cambio radical en la concepción de la filosofía misma. Si en los últimos años ha habido una revolución en filosofía, esta es debida en su mayor parte a las anticipaciones de Wittgenstein sobre la naturaleza de la filosofía.

Fann considera, que si la filosofía tradicional está

caracterizada por diferentes intentos de responder a diversas cuestiones filosóficas, la filosofía de Wittgenstein puede ser caracterizada por un cuestionamiento sistemático de las cuestiones mismas. Se decía que él no resolvía problemas filosóficos, sino que los disolvía.

La vida intelectual de Wittgenstein está dividida de manera más definida que en otros, en dos grandes períodos distintos: El primero está representado por el "Tractatus Logico-Philosophicus", y el segundo por "Investigaciones Filosóficas".

Sabemos que Wittgenstein tuvo el deseo de publicar ambos libros y es cierto que sus formas nuevas y antiguas de pensar son polos opuestos." El "Tractatus" sigue los métodos de construcción teórica tradicional (aunque sea solamente para construir una <<escalera que abandonará al final>>), mientras que en las "Investigaciones Filosóficas" emplea lo que podría ser adecuadamente descrito como el método dialéctico.

El primer Wittgenstein puede situarse claramente dentro de la filosofía analítica, corriente que entiende y practica la filosofía fundamentalmente como análisis del lenguaje. En el caso de Wittgenstein (al igual que Russell y los positivistas lógicos, especialmente Carnap) se trata de un analítico formalista (uno de las corrientes de la filosofía analítica, la otra la constituyen los analíticos del lenguaje ordinario). Los analíticos formalistas estaban preocupados por el análisis del lenguaje formalizados, desconfiando en todo momento del lenguaje ordinario; tratan de construir un lenguaje ideal que salve las ambigüedades e imprecisiones del lenguaje ordinario.

Con frecuencia se ha mantenido la afirmación de que la característica fundamental de la filosofía analítica es el haber intentado llevar a cabo un análisis de todos los

problemas filosóficos tradicionales desde el punto de vista del lenguaje o, lo que es lo mismo, el haber trasladado el centro de atención desde el conocimiento al lenguaje. El denominado <<giro lingüístico>> se habría caracterizado por tomar como pregunta filosófica básica la pregunta acerca de las condiciones que debe cumplir necesariamente todo lenguaje.

En este contexto, donde la filosofía se concibe (o, cuando menos, se practica) como un análisis del lenguaje, el problema de las relaciones entre la lógica y la filosofía (tan claramente manifiesto en Wittgenstein) se convierte en el problema de las relaciones entre el lenguaje formalizado y lenguaje natural o, dicho de otra manera, en el problema de determinar cual es la importancia que uno y otro pueden revestir para el ejercicio de la actividad filosófica.

El primer punto de referencia de la corriente analítica lo constituye Frege, si bien su indicador fué Russell y sus más claros exponentes Moore y Wittgenstein, considerado este último, junto a Russell, como el precursor de una de las corrientes filosóficas más importantes de nuestro siglo: El positivismo lógico (conocido más comunmente como <<círculo de Viena>> y que reunía entorno así a autores como Schlick, Carnap, Neurath, Hempel, Kraft y Gödel, entre otros). En efecto, Russell y Wittgenstein eran considerados por los propios miembros del círculos como precursores de esta corriente. La relación de Wittgenstein con el círculo de Viena fué muy especial; después de haber sido discípulo de Russell en Cambridge antes de la primera guerra mundial, Wittgenstein regresó a Viena, donde publicó en 1921 su "Tractatus", que tuvo una enorme influencia sobre el movimiento positivista, aunque no sería correcto decir que el círculo se inspiró en él, puesto que ya en 1918 Schlick había llegado, independientemente a una concepción análoga de la filosofía. Wittgenstein no se adhirió oficialmente al

círculo, si bien mantuvo estrechas relaciones personales, al menos con Shlick.

La filosofía analítica en su totalidad no se presenta tanto como un cuerpo de doctrinas sino como una actitud ante la filosofía, aglutinando entorno , tres corrientes fundamentales: El atomismo lógico de Russell apoyado por el " Tractatus" de Wittgenstein, el positivismo lógico del círculo de Viena al que hemos hecho referencia, y lo que se denomina filosofía analítica en sentido estricto, impulsado por las Investigaciones de Wittgenstein.

Una vez representada la relación e influencia de Wittgenstein sobre la filosofía analítica y el positivismo lógico, se puede decir que hay una continuidad en la concepción Wittgensteiniana de la naturaleza y objetivos de la filosofía. Las expectativas logradas en "El Tractatus" (como que los problemas filosóficos surgen de nuestra forma errónea de entender la lógica de nuestro lenguaje; que la filosofía no es una ciencia, sino una actividad de elucidación y clarificación, etc) continúan sirviendo como hilo conductor del trabajo posterior de Wittgenstein, por tanto, la última concepción de la naturaleza y objetivos de la filosofía puede considerarse como un <<desarrollo>> de sus primeros puntos de vista, mientras que el último método puede considerarse como la <<negación>> de su primer método. Tal vez esta es la clave para una comprensión clara de la filosofía global de Wittgenstein.

Comenzaremos, en primer lugar, por entender al "Tractatus" para pasar, después, a ocuparnos del "segundo Wittgenstein" ("Investigaciones Filosóficas").

La primera filosofía de Wittgenstein está representada por el " Tractatus Logico-Philosophicus" (título sugerido por Moore) caracterizado especialmente por aforismos cortos, por

una combinación de precisiones lógicas, y extraña numeración. Y un estilo enigmático. ¿Cómo Wittgenstein expone toda la problemática de su filosofía?

Al respecto , Fann dice que existen comentarios sobre:

- .- La naturaleza del mundo,
- .- La esencia del lenguaje,
- .- La naturaleza de la lógica y de las matemáticas,
- .- Consideraciones acerca de la naturaleza de la filosofía,
- .- Sin mencionar interesantes observaciones acerca de: La filosofía de la ciencia, la ética, la religión y el misticismo.

Recordando que:

Wittgenstein concibe la filosofía como un análisis y pone énfasis en la falta de comprensión de la lógica de nuestro lenguaje (que, está reflexión sobre lenguaje podría ser la respuesta a esta pregunta: ¿Sobre que versa el Tractatus?). Para Wittgenstein el lenguaje lógicamente perfecto no es una construcción artificial como la que resulta de dotar a los signos del lenguaje de la lógica de una interpretación. El lenguaje lógicamente perfecto, el lenguaje ideal, es para Wittgenstein, el resultado de analizar el lenguaje ordinario mediante el lenguaje lógico, obteniendo así la esencia de todo lenguaje en su función representativa. En Wittgenstein se toma el lenguaje lógico como vehículo para analizar el lenguaje ordinario y encontrar en él lo esencial, mostrando luego su "esencia" en un lenguaje modelo. En Wittgenstein se aplica el lenguaje de la lógica al lenguaje ordinario con el propósito de extraer del fondo de este último (por debajo de sus complejidades, vagüedades, convenciones, etc.) la esencia común a ambos, la esencia de todo lenguaje. Y todo ello para lograr que el lenguaje cumpla su función de

representación de la realidad. Esta función abarca dos aspectos:

.- Por una parte, cada proposición describe un hecho y;

.- Por otra, cada proposición muestra algo, a saber, su forma lógica común con la del hecho que describe; y esta comunidad de forma es precisamente lo que le permite describirlo.

Pero en el lenguaje ordinario no coinciden la forma gramatical y la forma lógica, por lo que las inferencias que, tomando como base la primera, se hacen acerca de la segunda, conducen a las confusiones fundamentales de lo que la filosofía está llena. El lenguaje ordinario enmascara la forma lógica.

Lo que se muestra no puede ser dicho. Si se logra depurar el lenguaje de tal manera que la forma lógica se muestra en él perfectamente, se habrá logrado hacer eficaz el análisis del lenguaje.

Bernstein considera que hay tres lenguajes en el Tractatus:

.- El lenguaje ordinario.

.- El lenguaje que nos sirve como guía para entender <<como funciona el lenguaje cuando lo usamos para hacer aseveraciones verdaderas o falsas>> (<<Lenguaje perspicuo>>).

.- El <<lenguaje-escalera>>, aquel en el que encuentran expresión las elucidaciones del Tractatus, el lenguaje en el que Wittgenstein dice lo que tan sólo puede ser mostrado.

Resumiendo todo lo anterior acerca del objetivo y el método del " Tractatus" se puede decir: Todo el objetivo de su

filosofar en el " Tractatus" consiste en poner fin al filosofar. Wittgenstein lo logrará poniendo un límite al pensamiento. O, mejor a la expresión de los pensamientos, es decir al lenguaje. <<El límite sólo podrá ser trazado en el lenguaje, y lo que reside más allá del límite será simplemente absurdo.>> (Prólogo, pág. 11) Así pues, la principal función del "Tractatus" es investigar la esencia del lenguaje: su función y estructura (I.P.,92).

Al respecto de objetivo y método, teniendo en cuenta la opinión de Fann cuando dice, antes de tratar la descripción de Wittgenstein acerca de la naturaleza del lenguaje deberíamos observar primero los supuestos básicos que subyacen en el método del Tractatus. Wittgenstein asume que la estructura del lenguaje la revela la lógica y que la función esencial del lenguaje es representar o describir el mundo. Así, pues, hay dos cuestiones principales a contestar:

1. ¿Cuál es la naturaleza de la lógica?, y
2. ¿Cómo están relacionados el lenguaje y el mundo?

Retomando lo dicho, entonces, los tres temas principales del " Tractatus" son, pues, la lógica, el lenguaje y el mundo. Para el propio Wittgenstein, <<la filosofía tiene dos componentes, la lógica y la metafísica, siendo la primera su base>>.

Wittgenstein está preocupado por el eterno problema de la conexión entre el pensamiento o el lenguaje y el mundo. El hecho de que existiera << un orden a priori en el mundo>> era una convicción que él nunca puso en duda.

El razonamiento que subyace en el método de Wittgenstein probablemente sea éste según Fann; para que pensemos y hablemos del mundo debe haber algo común entre el lenguaje y el mundo. El elemento común debe estar en sus estructuras.

Podemos conocer la estructura de uno de ellos si conocemos la del otro. Ya que la lógica nos revela la estructura del lenguaje, nos debe revelar también la estructura del mundo.

Entonces, queda claro que el orden de investigación de Wittgenstein es éste:

De la naturaleza de la lógica (La fundamentación de la lógica) a la naturaleza del lenguaje y de ahí a a la naturaleza del mundo.

Wittgenstein lo confirma en una anotación de su Notebooks: <<mi trabajo va de la fundamentación de la lógica a la naturaleza del mundo>> (Notebooks, p. 79).

Fann dice, recordando, sin embargo, el orden de presentación en el texto acabado es aproximadamente el inverso de este orden de investigación:

En el "Tractatus" , Wittgenstein expresa las proposiciones: <<El mundo es todo lo que es el caso>> (Tractatus, 1.0). <<El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas>> (Tractatus, 1.1). Considerando Fann que aunque estas oraciones están al principio es mejor considerarlas conclusiones de lo que sigue.

La consideración de la naturaleza del mundo la da primero por que anticipa y lo requiere la teoría del lenguaje que viene después. El significado de estas oraciones metafísicas no puede apreciarse por completo hasta tanto no se entienda su presentación de la naturaleza del lenguaje.

Lo expuesto, se podría interpretar, también, teniendo en cuenta la forma de numeración de los párrafos del Tractatus que pretende expresar la importancia lógica que Wittgenstein daba a cada una de las afirmaciones en relación con las

demás. De este modo, la obra contiene siete afirmaciones principales, numeradas de 1 a 7, y el resto constituyen comentarios sobre estas. Como el mismo Wittgenstein en nota de pie de página (p. 15, del *Tractatus*) escribe lo siguiente: <<En cuánto números de cada uno de las proposiciones, los números decimales indican el peso lógico de las proposiciones, el énfasis que en mi exposición se pone en ellas. Las proposiciones n.1, n.2, n.3, etc., son observaciones a la proposición n°. n.; las proposiciones n.m1, n.m2, etc., son observaciones a las proposiciones n: n.m.; y así sucesivamente>>. Sin embargo, tal y como Wittgenstein la aplica, no resulta especialmente aclaratoria y de hecho sólo se utiliza hoy como un medio de citar el "*Tractatus*". Las 7 afirmaciones principales son las siguientes:

1. El mundo es todo lo que es el caso.
2. Lo que es el caso, el hecho, es el darse efectivo de estados de cosas.
3. La figura lógica de los hechos es el pensamiento.
4. El pensamiento es la proposición con sentido.
5. La proposición es una función veritativa de las proposiciones elementales. (La proposición elemental es una función veritativa de sí misma).
6. La forma general de la función veritativa es: $[p, N()]$. Esta es la forma general de la proposición.
7. De lo que no se puede hablar hay que callarse.

Tal como señala Anscombe, el punto culminante del *Tractatus* no se encuentra ni al principio ni al final, sino en medio;

esto quiere decir que podríamos dividir el Tractatus en tres grandes bloques:

1º/ El mundo, como dimensión ontológica del Tractatus (2).

2º/ El pensamiento (3). El pensamiento como proposición(4). La proposición como función de verdad(5). La forma de la función de verdad (6).

3º/ De lo que no se puede hablar, mejor es callarse (7).

La idea básica de Wittgenstein coinciden con la de Russell, a saber: La lógica conecta con la metafísica a través del análisis del lenguaje; de tal modo, que si se considera este último como una simple aplicación de la lógica, puede afirmarse que la filosofía se compone de lógica y de metafísica, como afirma el propio Wittgenstein en unas notas de 1913.

Tal como señala Fann, en el Tractatus, la teoría del lenguaje tiene dos componentes:

- .- La teoría de la figura.
- .- La teoría de la función de verdad.

Estas dos teorías se consideran respuestas a las preguntas:

- .- <<¿Cuál es la función del lenguaje?>>
- .- <<¿Cuál es la estructura del lenguaje?>>

Como el lenguaje se concibe como <<la totalidad de las proposiciones>> (T.,4.001), estas dos preguntas se transforman en las siguientes:

- .- <<¿Cómo se relacionan las proposiciones con el

mundo?>>

.- <<¿Cómo se relacionan las proposiciones entre sí?>>

La respuesta a tales preguntas de una manera más entendible sería a través de José Hierro S. Pescador en:<<Principios de Filosofía del Lenguaje. 2. Teoría del Significado>> (Madrid, Alianza Editorial, 1982) que considera, la doctrina sobre el lenguaje no es, en el Tractatus, más que una parte específica y particularmente relevante desde un punto de vista filosófico, de lo que podemos denominar, en general, La teoría de las representaciones figurativas o isomorficas y la teoría de la proposición.

Empezando por La Teoría de la Representación, lo que hace de algo una representación (Bild) o figura es que consta de elementos, cada uno de los cuales se refiere a un objeto de la realidad representada, y que esos elementos están entre sí relacionados de manera correspondiente a como lo están los objetos representados, si la representación es correcta. En consecuencia tanto la representación como lo representado son relaciones, entre las cuales hay una ulterior relación que las correlaciona. La isomorfía no es otra cosa que una relación entre relaciones, y dos relaciones son isomorfas siempre que haya entre ellas una relación de correlación. La relación correlatora pone cada argumento de una relación en conexión con un argumento, y sólo uno, de la otra relación. De este modo, podemos decir que la isomorfía es una relación diádica entre relaciones n-ádicas, esto es, de cualquier grado de complejidad.

Las correlaciones de los elementos de la representación con los elementos de la realidad representada constituyen para Wittgenstein una <<relación de representación>>. Sin embargo, para que algo sea una representación, en este sentido, debe poseer, además, lo que Wittgenstein denomina <<forma de representación>>, y que no es sino <<la posibilidad de que

las cosas se hallen relacionadas entre sí como los elementos de la "representación">>. Una representación puede representar algo correcto o incorrectamente, verdadera o falsamente, según concuerde o no con los hechos. Pero una representación falsa no es menos representación que una verdadera. Es precisamente la posibilidad, que es la forma de representación, lo que es común a la figura y a lo representado por ella. pero si una figura o representación es falsa, entonces lo representado, tal y como está en ella representado, no existe. Y si no existe, ¿Cómo puede tener algo en común con su representación?, la respuesta sería: por que eso que hay de común es la posibilidad de existencia. Si llamamos <<mundo posible>> a cualquier conjunto de hechos posibles que sea consistente, entonces podemos decir que a toda representación corresponde un hecho en algún mundo posible, por ello, que toda representación es verdadera o correcta en algún mundo posible.

Para que una representación sea tal, debe tener una forma mínima que Wittgenstein denomina <<forma lógica>>; en este sentido, toda representación es una representación lógica pero puesto que la forma es aquello en lo que coinciden la representación y lo representado, lo anterior implica que todo aquello que pueda ser representado, en tanto en cuanto puede serlo, es lógico. Con ello queda formulado explícitamente el principio de isomorfía tal y como Wittgenstein lo entiende: La realidad es representable en la medida en que tiene una estructura o forma lógica, justamente el tipo de estructura o forma que posee toda representación por el hecho de serlo. En la forma lógica coinciden nuestras representaciones de la realidad y la realidad en cuanto representada.

El espacio lógico y el ámbito de lo posible son lo mismo, pues la lógica es anterior a la experiencia, es anterior a que los hechos sean tales o cuales. Si lo representado

existe, la representación será verdadera; si no existe, será falsa. sin embargo, sea lo uno o lo otro, la representación, en cuanto representación, tiene un sentido, que es la situación representada. Para decidir si es verdadera, tendremos que comparar la representación con la realidad, a fin de comprobar si lo representado existe o no; por lo tanto, no hay representaciones que sean verdades a priori, con independencia de la experiencia.

El propio Wittgenstein manifiesta en su Diario (29-9-14) la importancia que para él reviste esta cuestión <<si no estoy ciego [La Teoría de la representación] debe darnos claramente la esencia de la verdad>>. Si ello es así, nos encontramos ante un viejo problema: El de la naturaleza de la verdad. El Tractatus más que ocuparse explícitamente de la verdad o falsedad (más exactamente; cómo es posible hablar de lo que no existe), quiere poner de manifiesto qué es eso de hablar, qué es decir algo, verdadero o falso. Por ello, la teoría de la representación es una teoría acerca del decir algo sobre el mundo, y todo lo que se puede decir, como veíamos en el prólogo del Tractatus, <<se puede decir con claridad>>. De esta forma comienza Wittgenstein una investigación que Frege y Russell no habían sacado a la luz a pesar de tener los medios para hacerlos, y que vamos a ver en la teoría de la proposición.

En la Teoría de la Proposición, en primer lugar apuntaremos que, para Wittgenstein una proposición es una representación figurativa de la realidad, un modelo de la realidad tal y como la concebimos; es la descripción de un estado de cosas y situaciones. Una característica de las proposiciones -en consecuencia con la teoría de la representación de Wittgenstein- es que el sentido de aquellas es previo a su verdad o falsedad, y por ello una proposición puede ser entendida sin necesidad de saber si es verdadera o falsa. Entender una proposición es captar su sentido o, lo que es lo

mismo, conocer la situación que representa, y ello implica saber que los hechos serán de esa manera si la proposición es verdadera. Entendemos una proposición sin que nos expliquen su sentido, pues el sentido queda mostrado en la proposición, ya que no es otra cosa que su estructura; sin embargo, si necesitamos que nos expliquen la referencia de sus constitutivos, es decir, de los nombres, ya que es una relación entre ellos y la realidad, más exactamente: entre ellos y los elementos simples de esta última. Por lo tanto, es esencial a la proposición que pueda comunicarnos un nuevo sentido por medio de viejas expresiones, ya que con los mismos nombres podemos formar diferentes sentidos, y esto significa en rigor <<diferentes proposiciones>>, a base de combinar o estructurar los nombres de diferentes maneras.

La aplicación del principio de isomorfía al lenguaje exige que este pueda ser descompuesto en última instancia en nombres. Ya que es a través de ellos como el lenguaje <<toca>> con la realidad. En cuanto figura, una proposición debe poder descomponerse, debe ser analizable lógicamente. Lo que se está postulando, al igual que en Russell, es un análisis lógico.

Las proposiciones elementales son la parte del lenguaje más cercana a la realidad. Tocan el mundo. Esas proposiciones elementales, en su unión, forman las complejas. Wittgenstein no ofreció nunca un ejemplo de proposiciones elementales, por que a su juicio no podía darlo. En una carta a Russell de 1919 la explica:<<no sé qué son los constituyentes del pensamiento, pero sé qué debe de haber constituyentes, los cuales corresponden a las palabras del lenguaje>>. Por lo tanto, la conexión entre los signos simples (los nombres) y los objetos no habría que buscarla empíricamente, si no que, en principio, sería algo a deducir lógicamente.

En definitiva, Wittgenstein entiende que las proposiciones

poseen una característica que es muy comparable a las de las imágenes: Se trata de la capacidad que tienen estas para representar correcta o falsamente lo que figuran. A esta <<capacidad>> que encuentra Wittgenstein en la proposición y que no es otra cosa que la posibilidad de conexión con respecto a la realidad reflejada en ella, la denomina forma lógica.

En la proposición, el que un cierto tipo de ordenamiento de nombres sea capaz de representar una determinada situación ocurre tan sólo si reproduce en su propio ordenamiento el de los objetos que forman parte de la situación. A esta conexión de nombres en la proposición y de objetos en el hecho atómico la denomina también Wittgenstein <<estructura>>. En este punto reside el núcleo de la teoría de la figura del Tractatus, ya que Wittgenstein sostiene que el lenguaje sirve para describir el mundo en virtud de la similitud estructural de ambos (como podemos apreciar en T;4.014).

A cada hecho atómico le hace corresponder una sólo forma lógica, es decir, que una proposición sólo puede tener una forma correcta única. De este modo, Wittgenstein creía haber encontrado la fórmula por la cual la filosofía podía ayudarnos a penetrar en la estructura lógica del mundo, una vez descubierto el acceso a la forma lógica de cada hecho: la vía de entrada sería, simplemente, <<dilucidar la forma lógica de cada proposición>>.

Para Wittgenstein, la idea de una forma lógica correcta es inseparable del carácter pictórico-figurativo del lenguaje, es decir, la idea de que, gracias a su forma lógica las proposiciones figuran o representan hechos. Con ello Wittgenstein quería indicarnos que debemos conocer la estructura lógica de una proposición (es decir, su <<significado lógico>>), antes de usarla en el lenguaje (T;4.002: <<La proposición muestra su sentido. La

proposición, si es verdadera, muestra como están las cosas. Y dice que las cosas están así>>). Esto significa comprenderla, saber lo que accadece si es verdadera (T;4.024). Pero la proposición nada puede decir acerca de este hecho, sino que tiene en si misma la capacidad de <<mostrar>> su aspecto formal. Es aquí donde apreciamos la importancia del descubrimiento de la lógica de nuestro lenguaje: Si conociéramos la <<forma lógica>> de la proposición no intentaríamos decir lo que no se puede decir, en este sentido se relacionan lenguaje y mundo, lógica y mundo.

Describiendo una vez ambas teorías, la teoría de la representación y la teoría de la proposición que cumplen como los elementos de la doctrina sobre el lenguaje en la filosofía de Wittgenstein; y así que anteriormente explicamos sólomente el principio de las reflexiones de Fann acerca de las teorías mencionadas, aquí se quiere sólomente exponer un resumen de las opiniones de Fann al respecto y la razón por la cual es que lo explicado en el texto de Fann es un tanto más complejo que de lo José Hierro S. Pescador.

Un resumen del trabajo de Fann sería de esta manera:

Recordando, el lenguaje consta de proposiciones. Toda proposición puede reducirse a proposiciones elementales (Wittgenstein dice: <<una proposición que es verdadera para todas las posibilidades de verdad de las proposiciones elementales se llama tautología y una proposición que es falsa para todas las posibilidades de verdad se llama contradicción>>[T;4.46]. <<las proposiciones muestran lo que dicen: las tautologías y las contradicciones muestran que no dicen nada...(Yo, por ejemplo no sé nada sobre el tiempo cuando sé que llueve o no llueve.)>>[T;4.461]. Fann también considera, toda proposición ordinaria que, cuando se analiza, queda reducida a tautología o contradicciones no es <<proposición>> en sentido estricto podemos llamarla

proposición <<denegada>>. Toda proposición que, al inspeccionarla, se revela incapaz de someterse al análisis de valor de verdad, se considera <<carente de significado>>, no es en absoluto proposición, sino pseudoproposición) mediante análisis y es función de verdad de proposiciones elementales. Las proposiciones elementales son combinaciones inmediatas de nombres, los cuales se refieren directamente a objetos; y las proposiciones elementales son retratos lógicos de hechos atómicos, los cuales son combinaciones inmediatas de objetos. Los hechos atómicos se combinan formando hechos de cualquier complejidad que constituyen el mundo. Por tanto, el lenguaje está funcionalmente estructurado mediante valores de verdad y su función esencial es decir el mundo. Aquí tenemos el límite del lenguaje y, lo que es lo mismo, el límite del mundo.

En la opinión de Fann, una vez que hemos obtenido una imagen clara de la visión de Wittgenstein del lenguaje y el mundo es un sistema nítido que puede presentarse mediante siguiente diagrama.



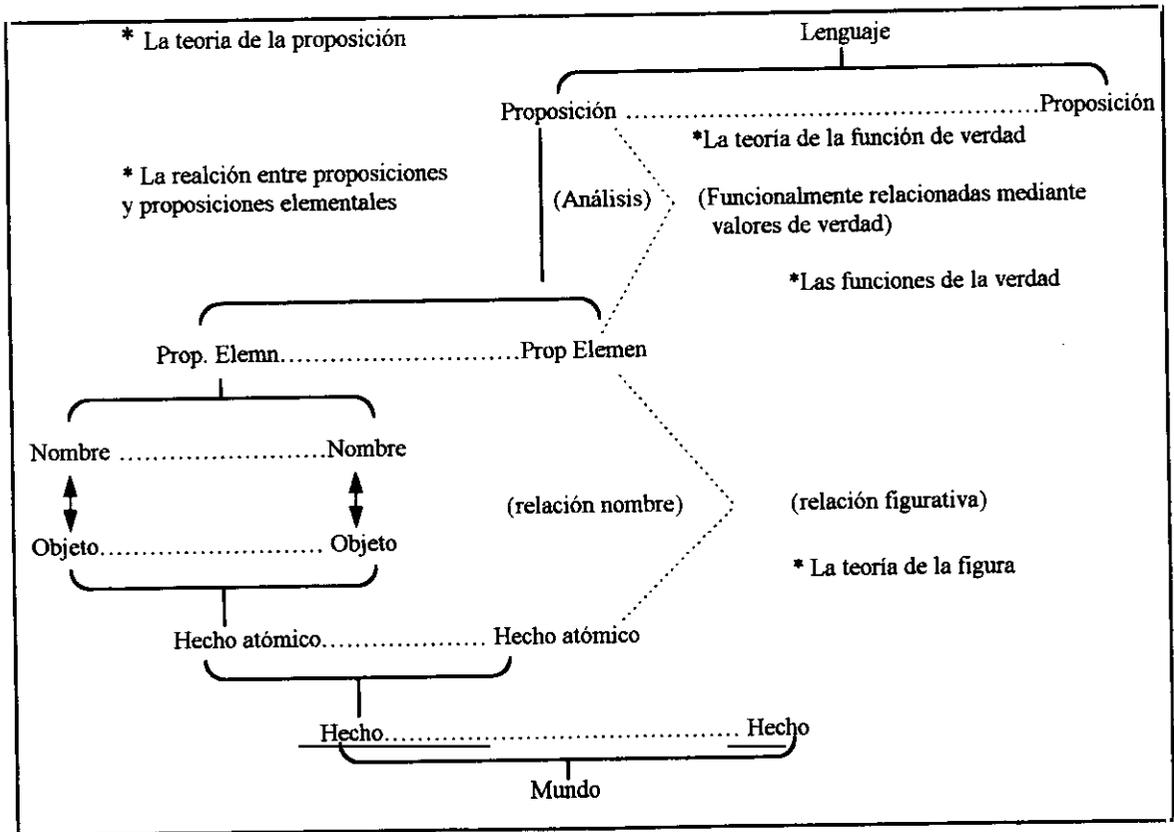


GRAFICO N° 16

MUNDO Y REALIDAD

Las proposiciones elementales, es decir aquellas que afirman un estado de cosas -ya que la negación implicaría que no se trata ya de una proposición elemental- pueden ser verdaderas o falsas y, precisamente por ello, son proposiciones con sentido, lo cual significa que representan un estado de cosas (sea existente o inexistente) que es posible. El conjunto de los estados de cosas existente constituye el mundo. Pues bien, esto más el conjunto de los estados de cosas inexistentes, pero posibles, es lo que Wittgenstein denomina <<Realidad>>. La realidad es el ámbito de lo posible y el mundo es una parte de lo anterior, la realidad realizada o actual. La definición de las palabras el mundo y la realidad: Mundo y realidad son dos nociones básicas en la ontología del tractatus. Ya en el tractatus, Wittgenstein indica que: **Mundo** con este término se puede entender:

- 1 El mundo es todo lo que es el caso.
- 1.1 El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.
- 1.13 Los hechos en el espacio lógico son el mundo.
- 1.2 El mundo se descompone en hechos.
- 2.021 Los objetos forman la sustancia del mundo
- 2.022 Es manifiesto que por muy diferente del real que se piense un mundo ha de tener algo en común con él - una forma- .
- 2.023 Lo que constituye esta forma fija son precisamente los objetos.
- 2.026 Sólo si hay objetos puede haber una forma fija del mundo.
- 2.027 Lo fijo, lo persistente y el objeto son uno y lo mismo.
- 2.0271 El objeto es lo fijo, persistente; la configuración es lo cambiante, inestable.
- 2.0272 La configuración de los objetos forma el estado de

- cosas.
- 2.031 En el estado de cosas los objetos se comportan unos con otros de un modo y manera determinados.
- 2.032 La estructura del estado de cosas es el modo y manera como los objetos se interrelacionan en él.
- 2.033 La forma es la posibilidad de la estructura.
- 2.04 La totalidad de los estados de cosas que se dan efectivamente es el mundo.
- 2.063 La realidad total es el mundo.
- 4.26 La especificación de todas las proposiciones elementales verdaderas describe el mundo completamente. El mundo queda completamente descrito por la especificación de todas las proposiciones elementales más la especificación de las que de ellas son verdaderas y de las que de ellas son falsas.
- 5.6 Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo.
- 5.61 La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites.
No podemos, por consiguiente, decir en lógica: En el mundo hay esto y esto, aquello no.
Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar; así pues, tampoco podemos decir lo que no podemos pensar.
- 5.62 Que el mundo es mi mundo se muestra en que los límites del lenguaje (del lenguaje que sólo yo entiendo) significan los límites de mi mundo.
- 5.621 El mundo y la vida son una y la misma cosa.
- 5.632 El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo.
- 6.12 Que las proposiciones de la lógica sean tautologías es cosa que muestra las propiedades formales - lógicas- del lenguaje, del mundo.
- 6.124 Las proposiciones lógicas describen el armazón del mundo o, más bien lo representan.

No <<tratan>> de nada. Presuponen que los nombres tienen significado, y las proposiciones elementales, sentido; y esta es su conexión con el mundo. Esta claro que algo tiene que indicar sobre el mundo, el hecho de que ciertas conexiones de símbolos -que tienen esencialmente un carácter determinado- sean tautologías, aquí radica lo decisivo, decíamos que algo hay de arbitrario en los símbolos que usamos y algo que no lo es. En la lógica sólo esto se expresa: pero ello quiere decir que en la lógica no expresamos nosotros lo que queremos con ayuda de los signos, sino que en la lógica es la propia naturaleza de los signos naturalmente necesarios lo que se expresa: si conocemos la sintáxis lógica de un lenguaje sígnico cualquiera, entonces ya están dadas todas las proposiciones de la lógica.

6.22 La matemática muestra en las ecuaciones la lógica del mundo que las proposiciones de la lógica muestran en las tautologías.

6.373 El mundo es independiente de mi voluntad.

6.41 El sentido del mundo tiene que residir fuera de él. En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; en él no hay valor alguno, y si lo hubiera carecería de valor.

Si hay un valor que tenga valor ha de residir fuera de todo suceder y ser-así. Por que todo suceder y ser-así son causales.

Lo que los hace no-casuales no puede residir en el mundo; porque, de lo contrario, sería casual a su vez.

Ha de residir fuera del mundo.

El mundo es nuestro sistema fundamental (Zettel 353).

REALIDAD

- 2.06 El darse y no darse efectivos de estados de cosas es la realidad.
- 2.063 La realidad total es el mundo.
- 2.1 Nos hacemos figuras de los hechos.
- 2.11 La figura representa el estado de cosas en el espacio lógico, el darse y no darse efectivos de estados de cosas.
- 2.12 La figura es un modelo de la realidad.
- 2.1511 La figura está enlazada así con la realidad; llega hasta ella.
- 2.18 Lo que cualquier figura, sea cual fuere su forma, ha de tener en común con la realidad para poder siquiera -correcta o falsamente- figurarla, es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad.
- 2.21 La figura concuerda o no con la realidad; es correcta o incorrecta, verdadera o falsa.
- 2.223 Para reconocer si la figura es verdadera o falsa, tenemos que compararla con la realidad.
- 4.01 La proposición es una figura de la realidad.
La proposición es un modelo de la realidad tal como nos la pensamos.
- 4.021 La proposición es una figura de la realidad: pues conozco el estado de cosas representado por ella si comprendo la proposición y comprendo la proposición sin que me halla sido explicado su sentido.
- 4.023 La realidad tiene que quedar fijada por la proposición en orden al sí o al no.

Para ello ha de ser enteramente descrita por la misma. La proposición es la descripción de un estado de cosas.

Al igual que la descripción describe un objeto atendiendo a sus propiedades externas, así la

proposición describe la realidad atendiendo a sus propiedades internas.

La proposición construye un mundo con ayuda de un armazón lógico, y por ello, puede verse en ella también cómo se comporta todo lo lógico, si es verdadera. De una proposición falsa cabe extraer conclusiones.

- 4.05 La realidad es comparada con la proposición.
- 4.462 Tautología y contradicción no son figuras de la realidad. No representan ningún posible estado de cosas. Por que aquella permite cualquier posible estado de cosas, ésta ninguno. En la tautología las condiciones de coincidencia con el mundo -las relaciones representativas- se neutralizan entre sí, de modo que no esta en relación representativa alguna con la realidad.
- 5.5561 La realidad empírica viene limitada por la totalidad de los objetos. El límite vuelve a mostrarse en la totalidad de las proposiciones elementales.

Recogiendo todo lo anterior, añadiremos para concluir que el lenguaje habla de la realidad o, lo que es lo mismo, de lo que es posible. Las proposiciones tienen sentido en la medida en que representan isomórficamente posible estados de cosas. Las consideraciones de Wittgenstein a este respecto son escasas, aunque existe una vía indirecta por la que pueden obtenerse consecuencias epistemológicas importantes; dicha vía transcurre a través de la teoría de la proposición y pasa, por consiguiente, por el principio de isomorfia. Para poder ser verdadera o falsa, una proposición debe tener sentido, y su sentido es el posible estado de cosas que representa. Un estado de cosas es posible cuando sabemos en qué circunstancias sería verdadera la proposición que lo representa. Y éste es el principio de verificabilidad, eje de la epistemología neopositivista.

¿Cómo podremos comprobar si los signos de una proposición poseen o no referencia, a menos que la referencia venga dada en la experiencia? Lo que nos muestra de manera contundente el "tractatus" (y que ya se insinúa en Russell), es que una teoría de significado es inútil sin una teoría del conocimiento; una teoría del significado basada en la referencia exige ser completada con una teoría del conocimiento.

De lo que no puede hablarse

Respondiendo a la pregunta <<¿Cómo es posible el lenguaje?>>, Wittgenstein explora los límites del pensamiento, que son los que separan el discurso con sentido del discurso que carece de sentido. Dentro del pensamiento queda la ciencia <<la totalidad de las proposiciones verdaderas es la ciencia natural entera (o la totalidad de las ciencias naturales)>> (T.,4.11) y, más allá de él, la metafísica <<el método correcto de la filosofía sería propiamente éste: No decir nada más que lo que se puede decir, o sea, proposiciones de la ciencia natural -o sea, algo que nada tiene que ver con la filosofía-, y entonces, cuantas veces alguien quisiera decir algo metafísico, probable que en sus proposiciones no había dado significado a ciertos signos. Este método le resultaría insatisfactorio -no tendría el sentimiento de que le enseñábamos filosofía-, pero sería el único estrictamente correcto>>(T.,6.53) en el puro límite, la lógica, la ética, la estética y la religión. El sentido fundamental del "Tractatus" consiste en mostrar lo poco que se consigue cuando se solucionan los problemas de los que trata, pues lo realmente importante son los problemas éticos, como sentido de la vida, y sobre ello nada puede decirse <<el sentido del mundo tiene que recidir fuera de él. En el mundo todo es como es y todo sucede como sucede; en él no hay valor alguno, y si lo hubiera carecería de valor. Sí hay un valor que tenga valor ha de residir fuera de todo suceder y ser-así. Por que

todo suceder y ser-así son casuales. Lo que los hace no-casuales no puede residir en el mundo; porque, de lo contrario, sería casual a su vez. Ha de residir fuera del mundo.>>(T., 6.41) o <<Está claro que la ética no resulta expresable. La ética es trascendental. (Ética y estética son una y la misma cosa)>> (T., 6.421), o <<La inmortalidad temporal del alma del hombre, esto es su eterno sobrevivir tras la muerte, no sólo no está garantizada en modo alguno sino que, ante todo, tal supuesto no procura en absoluto lo que siempre se quiso alcanzar con él. ¿Se resuelve a caso un enigma por que yo sobreviva eternamente?, ¿No es pues, esta vida eterna, entonces, tan enigmática como la presente? La solución del enigma de la vida en el espacio y el tiempo reside fuera del espacio y del tiempo. (No son problemas de la ciencia natural los que hay que resolver).>> (T., 6.4312) y por último <<lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico>> (T., 6.522).

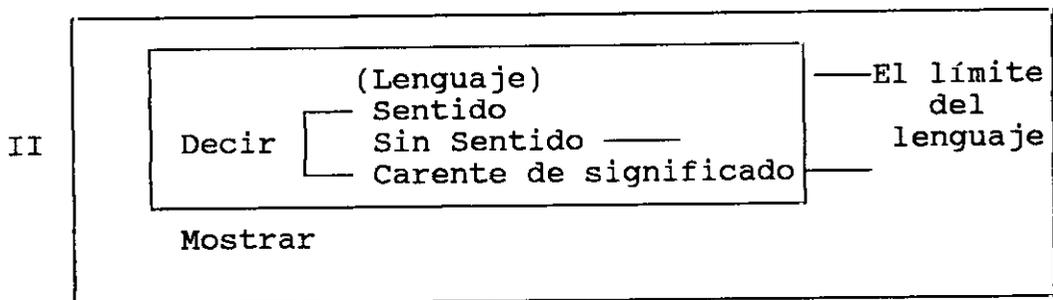
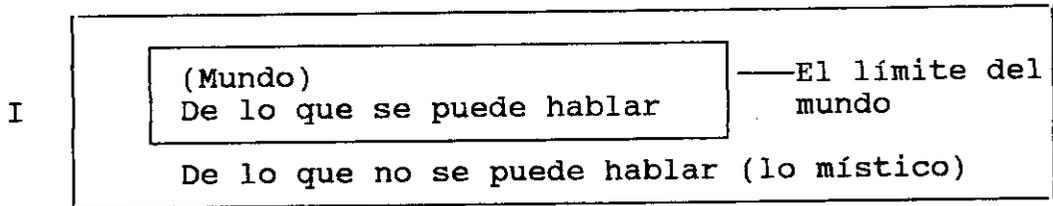
En el "Tractatus", Wittgenstein atiende a diferentes clases de los que desde el punto de vista de representación isomórfica, llama <<Pseudoproposiciones>>, esto es, oraciones que carecen de sentido, y que constituyen, en definitiva, un intento de hablar de lo que no puede hablarse <<la proposición muestra lo que dice; la tautología y la contradicción que no dicen nada. La tautología carece de posibilidades veritativas, dado que es incondicionalmente verdadera; y la contradicción no es verdadera en condición alguna.

Tautología y contradicción carecen de sentido>>. (T., 4.461).

Esta clase de proposiciones (a las que pertenecen las correspondientes a la metafísica, ética, arte, estética, etc.) no tienen en cuenta la estructura lógica del lenguaje y, por ello, no cumplen la función propia de éste. Por el contrario, tratan de hablar de lo que no se puede hablar y de los límites entre <<lo decible>> y <<lo mostrable>>; no dicen

nada acerca del mundo, ya que únicamente un lenguaje que posea la estructura de éste podría hacerlo. En este sentido, el propósito de Wittgenstein a través del "Tractatus", consistiría en <<deshechar>> tales proposiciones como carentes de significado, como construcciones <<logicamente>> incorrectas que intentan trascender los límites del lenguaje y, por consiguiente del mundo; por lo tanto, no pueden definirse como proposiciones ordinarias o, lo que es lo mismo, como funciones de verdad de proposiciones elementales.

K.T. Fann también trata a lo expuesto de esta manera que la relación entre <<lo que se puede decir>> y <<lo que no se puede decir>> se puede representar de forma clara mediante los diagramas que se exponen:



El diagrama II es el <<reflejo>> del diagrama I. Hay que señalar que <<sentido>>, <<sin sentido>> y <<carente de significado>> son términos que sólo pueden aplicarse a <<decir>>, es decir, a las proposiciones. Sólo podemos decir

cosas con sentido dentro de los límites del lenguaje. Hay intentos de decir algo acerca del límite del lenguaje en las proposiciones <<sin sentido>> e intentos de decir algo acerca de lo que hay al otro lado del límite en las carentes de significado. <<Sentido>>, <<Sin sentido>> y <<carente de significado>> son primariamente categorías lógicas, pero también se usan en sentido ordinario con connotaciones valorativas.

El mismo desarrollo del "Tractatus" nos conduce a hacernos cargo del error que se produce por una visión equivocada del lenguaje <<La mayor parte de las proposiciones y cuestiones que se han escrito sobre materia filosófica no son falsas, sino sin sentido. No podemos, pues, responder a cuestiones de esta clase de ningún modo, sino sólomente establecer su "sin sentido". La mayor parte de las cuestiones y proposiciones de la filosofía proceden de que no comprendemos la lógica de nuestro lenguaje (...) no hay que asombrarse de que los más profundos problemas no sean propiamente problemas>> (T., 4.003).

Las cuestiones a las que se refieren las <<Pseudoproposiciones>> pertenecen a la esfera de lo <<mostrable>> y lo que es capaz de mostrarse no tiene necesidad de <<decirse>>.

Al igual que Frege y Russell, Wittgenstein no ha salido aún de la lógica; su salida tardará en producirse varios años y será tan violenta que lo situará en el extremo teórico opuesto.

Las Investigaciones Filosóficas de L. Wittgenstein

El período que va desde su vuelta a Cambridge 1929 hasta 1932, fue para Wittgenstein una etapa de continuo desarrollo y lucha. Sus pensamientos se reflejan en las "Philosophische

Berkungen" y en las Notas de Moore: "Wittgenstein's lectures in 1930-1933" ("Las conferencias de Wittgenstein"). Hacia 1933 había ya rechazado la concepción del lenguaje propio del "Tractatus" -la teoría figurativa del lenguaje al igual que la teoría de las funciones veritativas-. El cuaderno azul de 1933-1934 testimonia su total transición entre su obra temprana y una filosofía radicalmente nueva que culmina con "las Investigaciones", y paralelamente Wittgenstein con su dedicación académica a la filosofía que se alargará hasta su muerte en 1951.

Según Fann, el último Wittgenstein llegó a considerar el método de las doctrinas del "Tractatus" como un paradigma de filosofía tradicional. A lo largo de sus últimos escritos, las propuestas y opiniones del "Tractatus" serán los objetivos centrales de su ataque, y, por tanto, es necesario comprender las críticas específicas del "Tractatus" contenidos en sus últimos trabajos. El "Tractatus" intentaba explicar <<cómo es posible el lenguaje>>. Las proposiciones ordinarias son vagas, pero sirven a nuestros propósitos, ya que, según el primer Wittgenstein, realmente son lo suficientemente claras y distintas. Esto se demostró a través del análisis. Toda proposición puede ser analizada en un conjunto de proposiciones elementales, compuestas por nombres que se refieren a objetos simples. Se creía que debía existir un <<análisis último>>, con el que todas las proposiciones se descompusieran en proposiciones elementales. Esta opinión vino a ser atacada inmediatamente después de su vuelta a la filosofía.

Teniendo en cuenta, sin embargo, para entender las afirmaciones que el segundo Wittgenstein efectúa a propósito del lenguaje hay que compararlas con la doctrina del "Tractatus". De hecho, en el prólogo a las "Investigaciones", Wittgenstein afirma que sus nuevos pensamientos sólo podrán ser comprendidos al contraponerlos a los antiguos. Las

investigaciones estarán dedicadas en su mayor parte a denunciar y corregir los graves errores que Wittgenstein creía que contenía su obra anterior, así como hemos explicado.

Ha sido tema de debate, si las referencias al lenguaje contenidas en el "Tractatus" buscan únicamente determinar <<las condiciones que habrán de reunir un lenguaje lógicamente perfecto>> o bien si lo que pretenden es establecer << la esencia de toda representación>>, la estructura de la función representativa de todo el lenguaje. En las "Investigaciones Filosóficas" no cabe una duda semejante. <<Lo que llamamos lenguaje es primariamente el aparato de nuestro lenguaje ordinario, de nuestro lenguaje de palabras; a otras cosas les damos este nombre por analogía o comparabilidad con éste>>, afirma Wittgenstein en las "Investigaciones".

La idea básica de Wittgenstein sobre el lenguaje sería ahora, en contra del "Tractatus" -teniendo en cuenta cuando Fann afirma: Wittgenstein acaba de rechazar claramente la significatividad de hablar sobre <<objetos>> absolutamente simples, la existencia de <<proposiciones elementales>> y la noción de un <<análisis>> último, para él, el <<análisis>> ya no es el método filosófico fundamental. En otra parte ridiculiza al analítico, como alguien que intenta encontrar a la auténtica alcachofa arrancándole, una a una, sus hojas (cuadernos azul y marrón, p. 125., también, I.F., p. 164)-, que no hay nada común a todos los fenómenos lingüísticos en virtud de lo cual podamos englobarlos bajo el término <<lenguaje>> y, por consiguiente, que no tiene cabida una teoría sobre la forma general de las proposiciones, tal como está desarrollada en el "Tractatus", lo que posibilita usar el término <<lenguaje>> para un amplio conjunto de fenómenos en que éstos están relacionados entre sí de muchas maneras distintas, lo cual justifica que llamamos <<lenguaje>> a

todos éstos fenómenos, por qué son esas relaciones las que nos permiten pasar de un fenómeno a otros y reconocerlos así como miembros de un mismo conjunto; pero los miembros de este conjunto lo son por que están entre sí relacionados unos con otros, aunque no necesariamente todos con todos. Para hablar de este tipo de conjuntos (como es el conjunto de los fenómenos lingüísticos), Wittgenstein utilizará el término <<familia>>.

Recordando lo que interpretó K.T. Fann de la filosofía de Wittgenstein al respecto: objeto, palabra, idea y significado: en las "Investigaciones" Wittgenstein se da cuenta de que las doctrinas del "Tractatus" se basaban en una <<imagen particular de la esencia del lenguaje humano>>. En la "Teoría del significado - correspondencia", cuya esencia es: las palabras individuales en un lenguaje Nombran objetos, el objeto que representa la palabra es su significado [se sigue de esta teoría que un grupo de palabras (tales como "manzana", "silla" y "rojo") nombran objetos del mundo "exterior", mientras que otro grupo de palabras (como "dolor", "placer", y "creencia") nombran objetos del mundo interior. El problema de los universales y el del lenguaje privado están en relación directa a estos dos aspectos de la Teoría del significado-corespondencia. El ataque de Wittgenstein al esencialismo y al lenguaje privado sólo puede ser apreciado correctamente considerándolo un ataque bifrontal a esta concepción particular.]. La mayor parte de las investigaciones están dirigida contra esa concepción del lenguaje (o lo que él llama la concepción agustiniana del lenguaje: "él suponía que el dominio del lenguaje consistía en el aprendizaje de los nombres de objetos es decir el aprendizaje del lenguaje como un actividad consistente esencialmente en nombrar").

Retomando el hilo conductor de nuestro debate acerca del último Wittgenstein, en donde decíamos que Wittgenstein

utilizará el término <<familia>> para el conjunto de los fenómenos lingüísticos. El clásico ejemplo al que Wittgenstein recurre para aclarar su concepción es el de los juegos. Un grupo de estos juegos tiene en común con otros ciertas características, pero con un tercer grupo sólo coincide en algunas de ellas, mientras que surgen otras coincidencias nuevas; y así sucesivamente.

La idea es que los miembros de una familia no se identifican por la posición de una característica común, sino por su pertenencia a una determinada red de relaciones. Este es el caso de los juegos. Por este motivo no puede darse una definición exacta de <<juego>>: el concepto de juego carece de límites estrictos, aunque esto no impide que lo usemos con éxito, pues podemos dar ejemplos en la nueva teoría de Wittgenstein sobre el lenguaje, la comparación del lenguaje con los juegos o la idea de los parecidos de la familia son piezas claves.

De la analogía entre los juegos y los usos del lenguaje nace el concepto de <<juego de lenguaje>> o <<juego lingüístico>>. La noción de juego de lenguaje es fundamental para comprender la visión del lenguaje mantenida por Wittgenstein a partir de 1933, aproximadamente. El lenguaje consiste en juegos de lenguaje. Los juegos de lenguaje no son <<partes incompletas de un lenguaje>>, sino <<lenguaje completos en sí mismos>>. Cada uno de ellos funciona en su propio sentido, constituye una determinada forma de vida. Cada uno de esos innumerables juegos de lenguaje forman parte de nuestra historia natural exactamente en la misma medida que pasear, comer, beber o jugar. Podemos decir o imaginar incontables números de juegos, cada uno con sus reglas peculiares; del mismo modo podemos describir o imaginar (y así lo hace Wittgenstein continuamente) incontables juegos de lenguaje. Como él mismo afirma en las "Investigaciones", es preciso <<romper con la idea de que el lenguaje funciona siempre de una manera, sirve

siempre al mismo propósito>> y percatarse de la <<prodigiosa diversidad de los juegos del lenguaje cotidianos>>. Por lo tanto, los juegos lingüísticos son maneras particulares reales o imaginarias de usar el lenguaje, que tienden a mostrar cuales son las reglas de un uso lingüístico. En general, puede decirse que son modelos simplificados de aspectos concretos del lenguaje.

Así es como ve ahora Wittgenstein el lenguaje: como incontables juegos del lenguaje que se parecen más o menos entre sí, por que todos tienen un aire de familia. Wittgenstein pretende describirnos lo que ve y enseñarnos a verlo, sustituir la explicación por la descripción.

Una vez que hemos explicado el lenguaje: como incontables juegos de lenguaje en la última filosofía de Wittgenstein, es oportuno reescribir también la opinión también de Fann al respecto de el lenguaje en el último Wittgenstein: recordándonos que antes se dirigió nuestra atención a la naturaleza pragmática del lenguaje. Esto se llevó a efecto comparando una palabra con un instrumento y describiendo el uso de una palabra en un juego del lenguaje. Sin embargo, Wittgenstein estaba interesado en recordarnos otra importante característica del lenguaje -esto es su naturaleza social-. Este aspecto (o carácter) es subrayado siempre que compara los lenguajes con los juegos, y cuando habla de diferentes <<juegos de lenguaje>> y los construye. Comparar el lenguaje con un juego de ajedrez y considerar una palabra como una pieza de ajedrez y una preferencia con una jugada. La pregunta <<¿Qué es realmente una palabra?>> es análoga a <<¿Que es una pieza de ajedrez?>> (I.F., 108).

Para comprender lo que es una pieza de ajedrez se debe comprender el juego en su conjunto, las reglas que lo definen y el papel de la pieza en el juego. De igual modo podemos decir, el significado de una palabra es su lugar en un juego

Resumiendo lo expuesto:

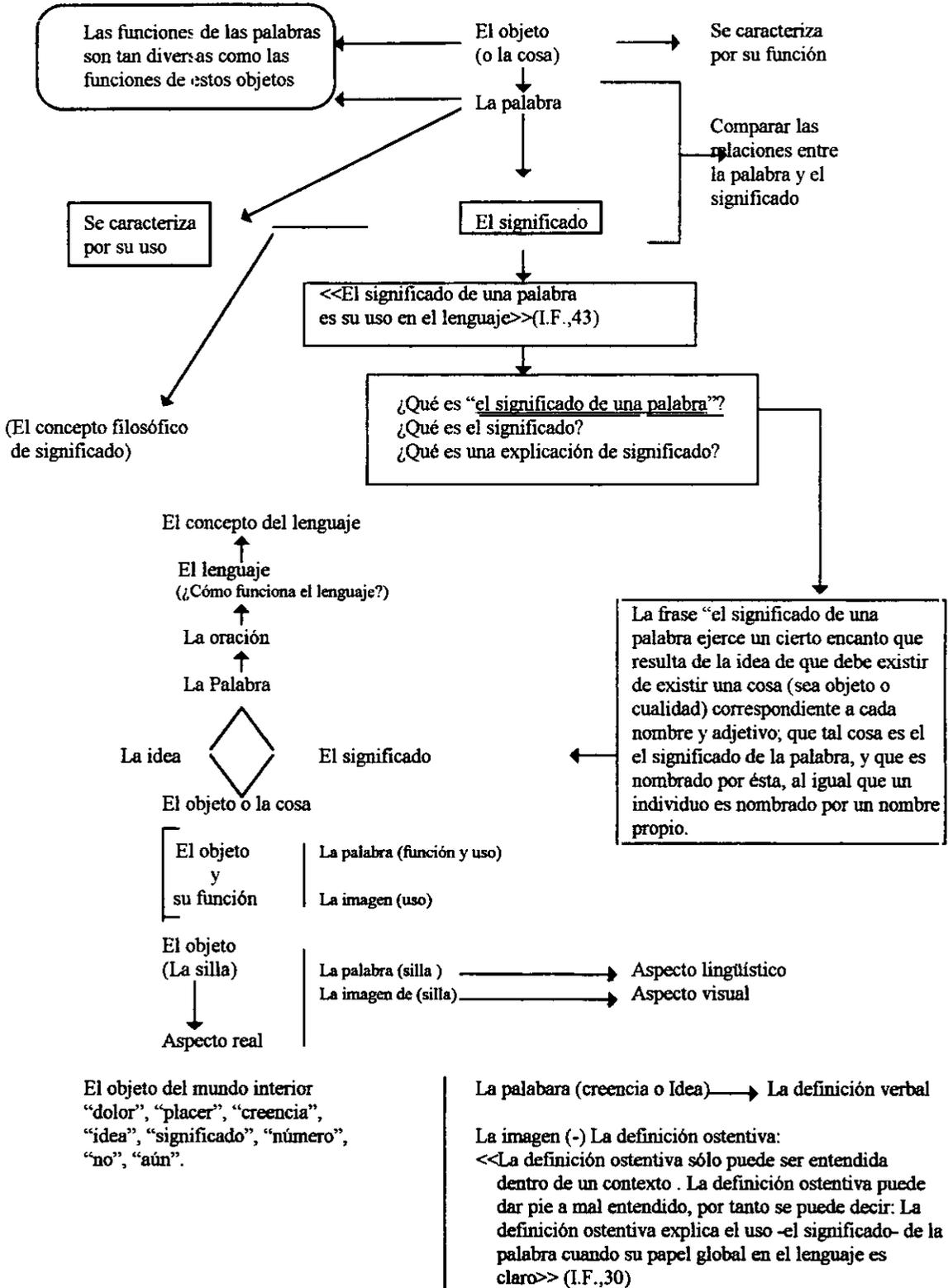


GRAFICO Nº 17

de lenguaje. Usar una oración es de este modo análogo a hacer una jugada de ajedrez siguiendo las reglas -en nuestro caso <<reglas gramaticales>>-. (Ver I.F., 33 y p. 18, nota).

A continuación Fann dice, un lenguaje es un conjunto de actividades (o prácticas) definido por ciertas reglas, concretamente las reglas que gobiernan los distintos usos de las palabras en el lenguaje. (Ver I.F., 199).

Para comprender lo que son las reglas es necesario comprender la institución global de <<seguir reglas>>. Si se quita el trasfondo de la costumbre, las reglas embebidas en esta costumbre también desaparecería. (Ver I.F., 198 y 454).

Wittgenstein pregunta **¿Como es que esta flecha —————> señala? ¿No parece llevar consigo algo más?** la respuesta: <<la flecha señala sólomente en la aplicación que un ser viviente hace de ella>>. (Ver también en I.F., 202, 237, 225, 258, 207 y 232).

Aprender a seguir reglas -"seguir una regla" es una actividad involucrada en toda actividad importante que los seres humanos emprendemos. De ahí la importancia de comprender el concepto de regla- es lograr el dominio de una técnica; adquirir una habilidad. Enseñar a alguien a seguir reglas es adiestrarle en una técnica: desarrollar en él una habilidad. Saber cómo seguir reglas es tener una habilidad; es ser capaz de apreciar en una práctica. Todo ello vale también, según Wittgenstein, para el aprendizaje, la enseñanza o el conocimiento del lenguaje. <<Comprender una oración significa comprender un lenguaje. Comprender un lenguaje significa dominar una técnica>> (I.F., 199). Cuando aprendemos un lenguaje, sin embargo, no sólo aprendemos una técnica sino todo un complejo conjunto de técnicas. Hablar un lenguaje no está sólo en participar en una práctica, si no también en muy distintas prácticas. Se podría decir que un lenguaje es

una práctica compleja compuesta de un número de prácticas. La multiplicidad y variedad de prácticas se constituyen en nuestro lenguaje y son puestas en relieve por Wittgenstein en una serie de <<juegos de lenguaje>> que construye en sus últimos escritos.

Volviendo a retomar lo que dijimos sobre como veía y experimentaba Wittgenstein el tema de su investigación: el lenguaje: como incontables juegos de lenguaje que se parecen más o menos entre sí, por que todos tienen un aire de familia.

A efectos de la teoría del lenguaje, toda la idea del análisis atomista pierde su sentido, ya que los objetos pueden descomponerse en partes, de diversas maneras, pero esto no implica una posible descomposición de sus nombres en forma análoga. Wittgenstein ridiculiza el análisis atomista intentando aplicarlo en la vida cotidiana. Desde el punto de vista del lenguaje cotidiano, el análisis reductivo es inútil.

Los atomistas veían expresada en la lógica la estructura del lenguaje y del mundo; como había puesto de manifiesto Russell, la lógica era un lenguaje ideal. Sin embargo, Wittgenstein afirma ahora que la lógica no es mejor, ni más perfecta, que el lenguaje ordinario. Lo único que cabe afirmar es que construimos lenguajes ideales, pero éstos no representan ningún modelo al que deba parecerse el lenguaje común.

A diferencia de lo que ocurría en el "Tractatus", la unidad de análisis lingüístico no es ahora la proposición, sino el uso lingüístico, y éste queda reflejado en el modelo que es el juego del lenguaje. El enfoque característico del segundo Wittgenstein consiste en atender a los usos que hacemos del lenguaje y, consecuentemente, a los propósitos de los

hablantes, y a todas las demás circunstancias que rodean el comportamiento lingüístico. La propuesta de Wittgenstein será sustituir la semántica por la pragmática.

Hemos puesto de manifiesto que el lenguaje son juegos de lenguaje; que imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida; que las palabras son como <<instrumentos caracterizados por sus usos>>. Ahora bien, como indica el propio Wittgenstein, <<no se puede adivinar como funciona una palabra; hemos de observar su uso y aprender de este>>, si bien <<lo difícil es remover el prejuicio que acompaña la realización de esta tarea. No se trata de un prejuicio estúpido>>.

En este punto donde entra la filosofía, ya que ese prejuicio en absoluto estúpido que acompaña nuestra observación del funcionamiento de una palabra en un juego de lenguaje es el origen de los problemas llamados filosóficos. Los problemas filosóficos surgen del lenguaje, a causa del lenguaje, aunque hay que señalar que no todos ellos versan acerca del lenguaje. Es el propio lenguaje el que nos tienta a no ver con claridad su mismo funcionamiento. Y los problemas filosóficos surgen precisamente de este fracaso nuestro en la comprensión del funcionamiento de nuestro lenguaje; brotan del hecho de que no tenemos una vida clara del uso de nuestras palabras. Los problemas filosóficos aparecen cuando, empleando la analogía, interpretamos un juego de lenguaje en términos de otro. A la hora de resolver un problema filosófico, la clave no está en hallar un nuevo dato, si no en ver de otra manera los datos con que ya contamos. La disolución de estos problemas (ya que se trata de disolverlos, y no de resolverlos) viene dada por nuestro mirar el uso del lenguaje, por nuestro observar como la expresión que provoca nuestra situación de perplejidad funciona en un determinado juego de lenguaje. La filosofía pone al descubierto, nos hace ver la <<gramática profunda>>

de las expresiones de nuestro lenguaje.

I.2.6. La Filosofía analítica y el positivismo lógico

El término "positivismo lógico" es para caracterizar el punto de vista de un grupo de filósofos, hombres de ciencia y matemáticas que se denominaron a sí mismos, El Círculo de Viena (Aunque El Círculo de Viena tiene como predecesores a Hume y Comte, es sin embargo una escuela netamente alemana en su origen. La creación de la lógica matemática, que queda perfectamente configurada a partir de la publicación de los Principia Mathematica de Russell y Whitehead, tendría una incidencia muy notoria sobre El Círculo de Viena: La distinción de Russell entre hechos atómicos y moleculares, con la distinción paralela entre proposiciones atómicas y moleculares, permitía aplicar el aparato de la lógica de enunciados a las ciencias con contenido empírico. Por este motivo comienza a utilizarse las denominaciones de empirismo lógico, atomismo lógico o empirismo científico. Con la publicación del manifiesto de 1929, este grupo de pensadores entre los que se encuentran Schlick, Carnap y Neurath, entre otros para definitivamente denominarse Círculo de Viena. Con ellos confluyó la Escuela de Berlín, formada en torno a Reichenbach, y entre cuyos miembros se encontraba Hempel. También el conductismo norteamericano, dentro del terreno de la psicología, vino a coincidir con las posturas básicas del círculo).

Desde 1929, su significado se ha extendido hasta abarcar a otras formas de la filosofía analítica; de esta manera, los discípulos de B. Russell, G.E. Moore o L. Wittgenstein en Cambridge, o los miembros del movimiento contemporáneo de Oxford sobre análisis lingüísticos, pueden hallarse caracterizados también como positivistas lógicos. El círculo de Viena y sus principales miembros fueron Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Otto Neurath, Herbert Feigl, Friedrich Waismann, Edgar Zilsel y Victor Krafta en el aspecto filosófico; en el aspecto científico y matemático, Philipp

Frank, Karl Menger, Kurt Gödel y Hans Hahn.

Carnap, Neurath y Hahn escribieron un manifiesto en 1929 titulado "Wissenschaftliche weltanschauung, Der Wiener Kreis" (El punto de vista científico del Círculo de Viena), que hacía una exposición breve de la postura filosófica del grupo y una reseña de los problemas de la filosofía tanto de las matemáticas como de las ciencias físicas y sociales que les interesaba principalmente resolver; ese folleto, es interesante además, porque muestra cómo se situaba el Círculo así mismo, en la historia de la filosofía. Después de afirmar que desarrollaban una tradición Vienesa que había florecido a fines del siglo XIX en las obras de hombres como los físicos Ernest Mach y Ludwig Boltzmann y, no obstante sus intereses teológicos, del filósofo Franz Brentano, los autores publicaban una lista de aquellos a quienes consideraban sus principales precursores. Como empiristas y positivistas, mencionaron a Hume, a los filósofos de la ilustración, a Comte, Mill, Avenarius y Mach; como filósofos de la ciencia, a Helmholtz, Riemann, Mach, Poincaré, Enriques, Duhem, Boltzmann y Einstein; como lógicos teóricos y prácticos, a Leibniz, Peano, Frege, Schröder, Russell, Whitehead y Wittgenstein; como axiomatistas, a Pasch, Peano, Vailati, Pieri y Hilbert y como moralistas y sociólogos de tendencia positivista, a Epicuro, Hume, Bentham, Mill, Comte, Spencer, Feuerbach, Marx, Müller-Lyer, Popper-Lynkeus y Karl Menger Sr. ; la lista es sorprendentemente amplia, pero debe recordarse que en la mayoría de los casos sólo se refiere a un aspecto especial de las obras de estos autores; así, por ejemplo, se incluye a Leibniz por su lógica, no por su metafísica; a Carlos Marx no se le incluye por su lógica ni por su metafísica, sino por su acceso científico al estudio de la historia. Si excluimos de la lista a los contemporáneos, los más cercanos al Círculo de Viena en su actitud general son Hume y Mach. Entre los contemporáneos, los autores del folleto seleccionan a Einstein, Russell y

Wittgenstein, por sus afinidades con el Círculo de Viena y por la influencia que ejercieron sobre él.

La trayectoria del Círculo de Viena, sin embargo, debe dividirse en dos etapas: Una primera etapa que se mantiene hasta el ascenso del nazismo (tras el cual el grupo tiene que disolverse por motivos de supervivencia, ya que gran parte de sus miembros tiene ascendencia Judía) y una segunda etapa, desarrollada en los países y Universidades Anglosajonas que, si bien difiere notablemente de la primera (recordemos que se vino a llamar a esta segunda etapa con concepción heredada, el hecho de que los componentes del círculo se desplacen a otros países es lo que hace que sus teorías puedan ser abordados desde un ámbito internacional.

El proyecto que, como institución, aglutina al círculo de Viena es la elaboración de la Enciclopedia para la ciencia unificada. Insertados en la tradición de Mach, sus posturas son contrarias a la metafísica y muy particularmente a la filosofía de Hegel o Heidegger. Entienden que los textos metafísicos clásicos están constituidos por Pseudoproposiciones, absolutamente estériles desde el punto de vista del conocimiento científico. Así pues, el proyecto del círculo es conformar una filosofía científica utilizando los dos grandes modelos a los que debe tender toda forma de discurso científico: las matemáticas (y la lógica), así como la física. El objetivo es, como ya se apunta en 1934, tratar sobre los fundamentos lógicos de todos los ámbitos científicos, no sólo de la matemática y la física. Sin embargo aunque el Círculo de Viena fue prolijo con los trabajos acerca de biología, Psicología o semiótica, investigó muy poco sobre historia de la ciencia.

A.Y. Ayer en el positivismo lógico (Madrid, Fondo de cultura económica, 1965), consideran, a pesar del ejemplo de B. Russell, no existe hoy, entre los filósofos ingleses el mismo

interés por la lógica formal ni por la opinión de que los procedimientos técnicos simbólicos son útiles para aclarar problemas filosóficos, que existe en los Estados Unidos; tampoco hay un afán de relacionar a la filosofía con la ciencia. Mi propio libro, Lenguaje, Verdad y Lógica contribuyó a difundir lo que podemos llamar la posición clásica del Círculo de Viena, pero desde la guerra, en Inglaterra prevalece la tendencia a reemplazar éste positivismo intransigente, con su rechazo general de la metafísica, su respecto por el método científico y su supuesto de que mientras los problemas filosóficos sean absolutamente auténticos, se pueden resolver definitivamente mediante el análisis lógico, por una actitud filosófica empírica en el sentido político, en el sentido de que Burke fue un paladín del empirismo. Se desconfía de las generalizaciones, se multiplican los ejemplos particulares y se procede con ellos a una disección minuciosa. Se hace el intento de aclarar todos los aspectos de un problema antes que forjar una solución; el sentido común no reina como un monarca constitucional sino como un monarca absoluto y las teorías filosóficas son sometidas a la piedra de toque de la manera como efectivamente se usan las palabras.

Las tendencias existentes dentro del Círculo de Viena a propósito de la unificación de la ciencia, en la que sólo el fisicalismo, formulado por Neurath y aceptado por Carnap, consiguió imponerse. El fisicalismo se interesa por los enunciados observacionales, que serían la base de cada una de las ciencias positivas. Comparando la forma lógica de dichos enunciados (por ejemplo: Javier observa y la máquina fotográfica saca fotos) comprobamos que es la misma; de este modo la unificación de la ciencia debe llevarse a cabo reduciendo todas las proposiciones observacionales a lenguajes fisicalistas, con lo cual se mostraría que existe un núcleo común a todas las ciencias positivas.

Por lo que respecta al criterio empirista del significado, el Círculo de Viena efectuó una distinción entre ciencia y metafísica basándose en un criterio epistemológico de significativdad cognoscitiva. Entre la multiplicidad de enunciados posibles, hay dos tipos propiamente científicos:

I. Las proposiciones analíticas (que recogen los enunciados de las matemáticas, la lógica y en general las ciencias formales).

II. Aquellas proposiciones que pueden ser confirmadas por la experiencia (que se encuadrarían dentro de las ciencias que posee un contenido empírico).

De esta manera, la verificabilidad pasa a ser el criterio para distinguir la ciencia de otro tipo de saber. Las expresiones y fórmulas de la lógica y las matemáticas no han de verificarse, ya que son analíticas. Sin embargo, el resto de los enunciados científicos ha de ser comprobable en la realidad, preferentemente por observación. Por otra parte, para el Círculo de Viena lo esencial del saber científico es su capacidad de predecir exactamente fenómenos físico-naturales. Al ser verificada la corrección de una determinada predicción, las teorías y leyes quedan, sino verificadas, al menos confirmadas, aunque sea parcialmente. La verificabilidad experimental de sus predicciones caracterizaría a la ciencia frente a otros tipos de saber humano. Así pues, si verificar es <<comprobar la conformidad de un hecho predicho con uno observado>>, una teoría científica posee contenido empírico en la medida en que es capaz de predecir hechos concretos y perceptibles; es aceptable en la medida en que sus predicciones hayan sido confirmadas empíricamente. Esta cuestión de la verificabilidad, sin embargo, sufriría más tarde duras críticas, precisamente en relación con la teoría de la verdad, lo que dio lugar a diversas modificaciones de las

nociones de verificación y verificabilidad: una proposición es verificable cuando, al menos en principio, es posible llevar a cabo experimentos y observaciones empíricas concordantes con lo dicho en la proposición. En cada momento, no todas las proposiciones empíricas han sido verificadas efectivamente, pero si lo han sido algunas, y las demás son verificables en principio. Esta importante corrección matizaba el criterio de científicidad inicial.

El empirismo lógico acabó confluyendo en una afirmación de la inducción como el método principal de las ciencias empíricas. La lógica inductiva permitiría fundamentar el criterio de significación empírica, que se basaba inicialmente en la verificabilidad observacional, y finalmente en el grado probabilístico de confirmación de una determinada hipótesis.

NOTAS DE I. JOSEPH KOSUTHI.2. Notas de influencias y actitudes

- (1) Marchán Fiz, S. : Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad <<postmoderna>>. (1974), 5ª Edición, Editorial Akal, Madrid, 1.990. p. 250.
- (2) Marchán Fiz, S. : op. cit., p. 250.
- (3) Wallis, Brian. : El hombre que hizo moderno el Museo de Arte Moderno. Kallías, Revista de arte, año II, N° 3/4, octubre 1.990. pp. 123-128.
- (4) Popper, Frank. : Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy. Akal, Madrid, Año 1.989, p. 301.
- (5) Menna, F. : La opción analítica en el arte moderno. Ed. G. Gili, Barcelona, 1.972. pp. 61-62.
- (6) Chipp, Herschel. B. : Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas. Editorial Akal, Madrid, 1.995, pp. 333- 341.
- (7) Basner, Elena. V. : K. Malevich: Hechos, hipótesis, mitos. Fundación Joan March, Madrid, 1.993, pp. 15-22.
- (8) Basner, Elena. V. : op. cit., p. 20. Basner cita a catálogo de la exposición estatal <<Creación abstracta y suprematista>>. M. 1.919, p. 17.
- (9) Micheli, Mario De. : Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza editorial, Madrid, 1.979. p. 384
- (10) González, G. A. ; Calvo S. F. ; Marchán F.S. : Escritos de arte de vanguardia 1.900/1945. Ediciones Turner, Madrid, 1.979., pp. 262-265.
- (11) González, G. A. ; Calvo S. F. ; Marchán F.S. : op. cit., pp. 290-294.
- (12) Micheli, Mario De. : op. cit. pp. 385-395
- (13) Bozal, Valeriano : Arte y escritura, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, Publicaciones de 1.995. pp. 101-138.
- (14) Mondrian, P. : Arte plástico y arte plástico puro. Edit. V. Lerú. Buenos Aires, 1.961, 2ª edc. p. 29.
- (15) Mondrian, P. : op. cit., p. 45.

- (16) Mondrian, P. : op. cit., p. 42.
- (17) Bozal, Valeriano : op. cit., pp. 101-138.
- (18) Hofmann, W. : Los fundamentos del Arte moderno., Ediciones Península, Barcelona, 1.992. pp. 59 y 374.
- (19) González, G. A. ; Calvo S. F. ; Marchán F.S. : op. cit., p. 165.
- (20) González, G. A. ; Calvo S. F. ; Marchán F.S. : op. cit., p. 165.
- (21) Thomas, K. : Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el Siglo XX. Ediciones del Serval, segunda reimpresión, Barcelona, 1.994. pp. 98-107.
- (22) Thomas, K. : op. cit., pp. 98-107.
- (23) Paz, Octavio. : Apariencia desnuda. Alianza editorial, Madrid, 1.989, pp. 15-17.
- (24) Menna, F. : op. cit., pp. 29-32.
- (25) Menna, F. : op. cit., p. 32.
- (26) Menna, F. : op. cit., pp. 39-49.
- (27) Ramírez, J. A. : Duchamp : El amor y la muerte. Ediciones Siruela, Madrid, 1.993, pp. 27-29.
- (28) C.G.A.C. (Centro Galego de Arte Contemporáneo): Dan Graham, Edición: C.G.A.C. Xunta de Galicia. Consellería de Cultura e Comunicación Social, 1.997. p. 61
- (29) Marchán Fiz, S. : op. cit., p. 250.
- (30) Stich, Sidra. : Yves Klein. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1.995, pp. 50-51.
- (31) Stich, Sidra. : op. cit., p. 67.
- (32) Stich, Sidra. : op. cit., p. 67. Cita a Yves Klein de sus Cuadernos de Dibujo del año 1.954.
- (33) Stich, Sidra. : op. cit., p. 52. Yves Klein cita a Delacroix.
- (34) Stich, Sidra. : op. cit., p. 74. Cita a Yves Klein de <<Mon Livre>> sección titulada "Le propre de l'homme: 'La qualite'"

- (35) La Galeria San Fedele de Milan. : Arte nuclear. Klein, Restany, Arman, Fontana y Manzoni. <<The end of style>>, Nuclear Art Manifiesto, Septiembre de 1.957, Milán. Citado por Stich, 1.995, pp. 84-85.
- (36) Stich, Sidra. : op. cit., p. 132.
- (37) Stich, Sidra. : op. cit., p. 133. Citado por Stich a Klein: "Ma position dans Le Combat entre la linge et la couleur" reeditado en Zero, 1.973. pp. 8-9.
- (38) Stich, Sidra. : op. cit., p. 133. Citado por Stich a Klein: "Préparation et présentation de l'exposition du 28 Avril 1.958, Chez Iris Clert", en le dépassement de la problematique de l'art, 4"
- (39) Fundación "La Caixa". : Piero Manzoni., Madrid 1.991, p. 11. P. Manzoni prolegomenos para una actividad artística, de 1.957.
- (40) Picazo, G. : "Los límites de la negación". Revista Internacional del Arte, Lápiz, Año IX, N° 78, Junio 1.991, Madrid, pp. 20-27.
- (41) Fundación "La Caixa". : op. cit., p. 92. ó en Libera dimensioe. Publicado en "Azimuth", N° 2, Milán, 1.960.
- (42) Fundación La Caixa op. cit., pp. 93-94.
- (43) Reinhardt, Ad. : Art as art. The selected writings, Berkley and Los Angeles, California, University of California Pres, 1.991, pp. 45-47.
- (44) Reinhardt, Ad. : op. cit., p. 47.
- (45) Reinhardt, Ad. : op. cit., pp. 45-78
- (46) Marchán Fiz, S. : op. cit., pp. 223-231.
- (47) Ministerio de Cultura. : Entre la geometría y el gesto. Escultura Norteamericana, 1.965 - 1.975., Madrid, 1.986, p. 23.
- (48) Ministerio de Cultura. : op. cit., pp. 23-32.
- (49) Bonito, O. A. : Europe / America The different avant-gardes., Italia, Deco press, 1.976. p. 14.
- (50) Sandler, I. : American Art of the 1.960s'., New York: Harper and row, 1.988, pp. 303-327.
- (51) Morris, R. : 'Antiform'., Art forum, Vol. 6 N°. 8, Abril, 1.968, pp. 33-35.

- (52) Muller, G. : Robert Morris presents Antiform., Arts Magazine, Febrero, Vol. 43, N^o. 4, 1.969, p. 30.
- (53) Leider P. : 'The properties of materiales': in the shadas of R. Morris., New York Times, 22 December, 1.968, Sección D, p. 31.
- (54) Danieli, Fidel. : Some New Los Angeles Artist:Barry Le va., Artforum, Marzo, 1.968, p. 47.
- (55) Morris, R. : op. cit., p. 64.
- (56) Bonito, O. A. : op. cit., p. 74.
- (57) Bonito, O. A. : op. cit., p. 102.
- (58) Bonito, O. A. : op. cit., p. 110.
- (59) Bonito, O. A. : op. cit., p. 161.
- (60) Bonito, O. A. : op. cit., p. 180.
- (61) Bonito, O. A. : op. cit., p. 190.
- (62) Bonito, O. A. : op. cit., p. 205.
- (63) Bonito, O. A. : op. cit., p. 209.
- (64) Bonito, O. A. : op. cit., p. 255.
- (65) Bonito, O. A. : op. cit., p. 274.
- (66) Graham, Dan. : 'My workes for magazine pages. A history of conceptual art'., Publicado en el Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1.997, pp. 61-66.
- (67) Thomas, Karin. : op. cit., p. 19.
- (68) Thomas, Karin. : op. cit., p. 256.
- (69) Marchán Fiz, S. : op. cit., p. 35.
- (70) Dan Graham. : op. cit., pp. 61 - 66.
- (71) Nagel, T. : 'The view form Nowhere'., New York: Oxford The University Press, 1.986, p. 27.
- (72) Graham, J. : 'System and dialectics of Art'., Baltimore: Jhon Nopkins University Press, 1.971, pp. 115-116.

- (73) Judd, Donald. : 'Minimal Art'. Queted in Battcock, Ed., Minimal Art, p. 62.
- (74) Wittgenstein, L. : 'Tractatus Logico-Philososphicus'. Alianza Editorial, Madrid, 1.991.
- (75) Wittgenstein, L. : 'Investigaciones Filosóficas'. Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Editorial Crítica, Barcelona, 1.988.

Notas de (74) y (75): En el desarrollo del texto (I.2.5. Ludwig Wittgensetien), las abreviaturas utilizadas para las obras de L. Wittgensetien son:

T: Tractatus
IF: Investigaciones Filosóficas



Foto: Hans Namuth.

Con Motivo del 25° aniversario de la Galería Leo Castelli, The Odeon, Nueva York.
De izquierda a Derecha, de Pie: Ellsworth Kelly, Dan Flavin, Joseph Kosuth,
Richard Serra, Lawrence Weiner, Nassos Daphins, Jasper Johns, Claes Oldenburg,
Salvatore Scarpitta, Richard Artschwager, Mia Westerlund Roosen,
Cletus Johnson, Keith Sonnier;
Sentados: Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Leo Castelli, Ed Ruscha,
James Rosenquist, Robert Barry.
Del catálogo de la Exposición de Leo Castelli en la Fundación Juan March, Madrid, 1989.

**II. EL FENOMENO DEL ARTE
CONCEPTUAL Y SUS
MODELOS**

II. EL FENOMENO DEL ARTE CONCEPTUAL Y SUS MODELOS

II.1. Historia, caracteres generales, fenomenología y modelos

"El arte no suministra ya, a nuestras necesidades habituales, la satisfacción que otros pueblos han buscado y encontrado. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación y, para satisfacerlos, debemos recurrir a la reflexión, a los pensamientos, a las abstracciones y a las representaciones abstractas y generales. El arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamientos".

Hegel, Introducción a la estética

"Y luego está ese movimiento artístico de una sola persona, Marcel Duchamp -para mi un movimiento auténticamente moderno, por que implica que cada artista puede hacer lo que crea que debe hacer- un movimiento para cada persona y abierto a todo el mundo".

William De Kooning, 1951

"En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte".

Sol Lewitt, 1967

"La 'condición de arte' de que goza el arte es un estado conceptual".

J. Kosuth, 1969

"Los análisis del grupo se referían al uso lingüístico del mismo arte plástico y de sus 'lenguaje-soporte' y el 'lenguaje de la palabra'".

T. Atkinson, 1969

"Para nosotros el lenguaje es un modo de conservar nuestro trabajo en un contexto de investigación y cuestionamiento".

Art and Language

"El arte, que llamo conceptual es tal, por que está fundado en una encuesta sobre la realidad del arte".

J. Kosuth, 1970

"La definición más pura del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto 'arte', en lo que este ha venido a significar actualmente".

J. Kosuth

"El arte es esencialmente un 'juego' de significados, y que como artistas nosotros debemos continuar preguntando cuestiones, investigar y jugar".

J. Kosuth, 1992

"El arte 'conceptual' exige nuevos métodos de elaboración"

Catherine Millet, 1970

"Sería aplicar un esquema absolutamente erróneo pensar globalmente el arte conceptual en una relación bipolar: Arte-antiarte".

A. Kirilli, 1970

"El arte conceptual no significa reducir la obra a una idea, a un concepto, sino que es 'idea' del arte, concepto del arte".

Catherine Millet

"El arte conceptual conmemora lo cognoscitivo... Arte conceptual reafirma la centralidad de conocimiento... lo retorna a las 'ideas del mundo'".

Frances Colpitt

"La abolición del objeto de arte (art-object), típica para arte conceptual, elimina la preocupación por el 'estilo', la 'cualidad', y la 'permanencia', las modalidades indispensables del arte tradicional y contemporáneo".

Ursula Meyer, 1972

"Un aspecto esencial del arte conceptual son sus propias referencias; a veces los artistas definen las intenciones de su trabajo como parte de su arte. Entonces, muchos artistas conceptuales fomentan las proposiciones e investigaciones".

Ursula Meyer, 1972

"¿Acaso es sorprendente que en una época de creciente efimeridad post-industrial, cuando los retazos de información son más rápidos e importantes que... los contactos cara a cara, cuando nos vemos bombardeados por gacetillas con mensajes, cuando el tiempo es tan precioso que casi se ha convertido en una sustancia, cuando el espacio es cada vez más solicitado, cuando la historia nos obliga a desmaterializar, es sorprendente, digo, que los artistas de todas partes nos salgan con un arte conceptual?"

Jhon Perreault

"El arte conceptual es un síntoma de globalismo..."

Jhon Perreault

"... En realidad no me preocupa que la documentación sea exacta o exhaustiva. Los documentos no prueban nada. Sólo hacen existir la pieza..."

Douglas Huebler

"Se puede decir que el tema principal son los materiales, pero su razón de ser va mucho más allá de los materiales apuntando a otra cosa, y esa otra cosa es el arte".

Lawrence Weiner

El propósito de este capítulo es proporcionar el conocimiento de arte conceptual para después situar la obra de Joseph Kosuth en este contexto -su contexto histórico-artístico- para el análisis de su período <<Arte como Idea como Idea>>; así como anteriormente en las influencias y actitudes desciframos el origen y el desarrollo -el hilo conductor trazado entre tendencias que relacionan al arte conceptual- de las ideas artísticas relacionadas con el arte conceptual en general y a la obra de Kosuth en particular, que se iniciaron desde las vanguardias históricas hasta las tendencias artísticas de la postmodernidad.

Debiendo reflexionar primordialmente sobre el término compuesto <<Arte conceptual>> (Arte de Concepto o Arte de

Idea), este término en sí nos hace pensar en una relación específica y recíproca entre ambas partes, el arte y el concepto (la idea); al principio se determina el significado de cada palabra, y después se dará la definición del término <<arte conceptual>>, de tal modo que en la traducción de sus significados se obtendrá la oportunidad de subrayar claramente su sentido etimológico.

El término arte conceptual y su definición también está explicado de la siguiente manera por autores tales como: V. Combalía Dexeus en ("La Poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual"), en el apartado: 'Un intento de definición', dice, *"De cara a la práctica, pues, definiremos a las obras de arte conceptual como aquellas que ponen énfasis en la parte mental de las mismas, relegando en importancia su realización material, sensible. Junto a este reduccionismo de lo manual, hallamos en ellas una hipervaloración no sólo de la teoría, sino de la tarea artística entendida como actividad reflexiva, tanto mental como experimental (Idea-Comportamiento). Así, los conceptuales insistirán en lo que tiene de accesorio la realización material de la obra de arte, para entenderla, en cambio como una forma de ver, de percibir la realidad". (1)*

Simón Marchán Fiz también nos da una definición de arte conceptual en: "Del arte objetual al arte de concepto", en la que el peredominio de la teoría sobre objeto es relevante, así:

"En la medida en que el arte contemporáneo, sobre todo a partir del llamado arte <<abstracto>>, se transforma en un arte sintáctico, renuncia al principio mimético de constitución a favor del sintáctico-formal. Se instaura una reflexión sobre el arte... A través del estudio de diferentes tendencias he llamado la atención sobre la transición de la estética del objeto a una estética del proceso. Si en el arte tradicional dominaba el objeto sobre la teoría, en las manifestaciones contemporáneas se da un equilibrio entre el objeto y la teoría. Y finalmente se ha desembocado en el predominio de la propia teoría sobre el objeto. En el llamado arte conceptual se está abocando a un desarrollo del proceso mental de la constitución de la obra que se manifiesta de un modo incidental en manifestaciones materiales". (2)

Sol Lewitt subraya también de la siguiente forma, el polo mental de arte y ofrece su propia definición del término arte conceptual, en 1967 escribía al respecto: *"En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto o las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte "*. (3)

Simón Marchán en la nueva edición de su "Del arte objetual al arte de concepto", añade las siguientes opiniones: *"El arte <<conceptual>> se ha denominado indistintamente arte-idea, y según Lalande: El concepto remite a la acepción de la idea, entendida como objeto o acto del pensamiento, como algo abstracto, general o por lo menos susceptible de generalización"*. (4)

Joseph Kosuth en (1.969), expone desde su punto de vista la definición del arte conceptual afirmando: *"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"*. (5)

John Perreault en su ensayo declara: *"Por otra parte debe reconocerse que el arte no solo se desarrolla en un contexto histórico, sino también en un contexto cultural y sociológico. ¿Acaso es sorprendente que, en una época de creciente efimeridad postindustrial, cuando los retazos de información son más rápidos e importantes que la dura materia o los contactos cara a cara, cuando nos vemos bombardeados por gacetillas con mensajes, cuando el tiempo es tan preciso que casi se ha convertido en una sustancia, cuando el espacio es cada vez más solicitado, cuando la historia nos obliga a desmaterializar, es sorprendente, digo, que los artistas de todas partes nos salgan con un arte conceptual? El arte conceptual es un síntoma de globalismo y es el primer estilo artístico -el surrealismo estuvo a punto de serlo-*

verdaderamente internacional"; en G. Battcock. (6)

Harold Rosenberg en <<Arte y palabras>> describe: " *Un cuadro o escultura contemporáneo es una especie de centauro: Mitad materiales artísticos, mitad palabras. Las palabras son el elemento vital, energético, capaz, entre otras cosas, de transformar cualquier material (plásticos, haces luminosos, cuerda, piedras, tierra) en material artístico. Es la sustancia verbal la que establece la tradición visual en la que debe ser contemplada una obra determinada, la que sitúa a un Newman en la perspectiva del expresionismo abstracto y no en la del diseño de la Bauhaus o en la abstracción matemática. Toda obra moderna participa de las ideas de las que broto su estilo.*

En el siglo pasado se creyó que la exclusión de un tema central (paisajes, gente, retratos familiares, episodios históricos, símbolos) serviría para liberar la imagen del lienzo de sus asociaciones literarias, facilitando el camino para que el ojo respondiese directamente a los datos ópticos. Pero, al hacerse cada vez más abstracto, el arte parece haber llegado, o haber sido reducido, al silencio...

Un cuadro avanzado de este siglo provoca inevitablemente, en el espectador, un conflicto entre el ojo y la mente... si las obras de un nuevo estilo deben ser aceptadas, el conflicto ojo-mente debe ser resuelto en favor de esta última; es decir, del lenguaje que ha sido absorbido por la obra". (7) La determinación del término arte conceptual, se originó con -decía **A. Bonito Oliva** (1976)- "La intención de cambiar la cuestión de arte lejos de sus objetos y materiales tradicionales. Hasta los años sesenta el arte nos había acostumbrado a objetos y formas concretas. En cambio, arte conceptual estableció su propósito como la búsqueda por su propia concepción y por su propio significado. La obra de arte consiste en analizar e investigar el lenguaje artístico específico y el sistema que lo admita. De este modo un arte desmaterializado, visto como el uso de formas y materiales permanentes, está alcanzado. Estos materiales pueden ser hojas de papel, declaraciones verbales sobre arte, o las reflexiones filosóficas sobre el sistema de arte.

El arte pasa de un método de intuición y síntesis a un método de análisis científico típico de la actividad científica y filosófica. Si bien el arte nos había acostumbrado a la deliberada ambigüedad de significados, el arte conceptual se dedicó a los datos de ciencia y la necesidad por exactitud y significado definido". (8)

Robert Hughes en <<Decadencia y agonía de la vanguardia>>, escribe: "El arte <<avanzado>> -sea arte conceptual, arte de proceso, video, arte corporal, o cualquier otro de esos proliferantes híbridos- evita el objeto como si tratase de una plaga... La desintencionalidad intrínseca del arte anti-objeto se convierte en una responsabilidad real en un área: El conceptualismo. El argumento básico del arte conceptual es que la producción de objetos no tiene ninguna importancia. El deber del artista es revelar y criticar las actitudes que hacen arte. De hecho es lo que siempre han hecho la pintura y la escultura; cada creación auténtica es también una crítica, aunque la crítica no sea un objetivo exclusivo. Pero ahora, como el crítico de arte **Max Kozloff** señaló en un incisivo artículo sobre el arte -como- idea, lo que se nos ofrece es <<una deliberada acumulación de datos sin digerir, documentaciones sin comentario alguno, montones de informaciones que no tienen otro fin que la información misma, y mediciones de cantidades desprovistas de sentido>>" (9).

Debería recordar que en su momento Les Levine contesto a tales posturas de Hughes y que están publicadas en "La idea como arte" de G.Battcock (1973).

Juan Vte, Aliaga y José Miguel G. Cortés en "Crédito y descrédito del arte conceptual", escriben: "Tras la aparición de las primeras proposiciones de tipología conceptualista a mediados de los años sesenta en Inglaterra y en Estados Unidos, se pusieron las premisas que permitieron que la obra de arte se viera hipotecada y cuestionada. EL arte conceptual, al enfatizar la investigación sobre la propia definición del término arte, ponía en tela de juicio las distintas teorías sobre el carácter objetual de esa misma obra de arte". (10)

Para estos autores, puntos fundamentalmente importantes en la postura conceptualista son:

1. Poner en la picota la propia existencia de la obra de arte;
2. Si el orden racional que trajo la vanguardia con su férrea creencia en el futuro, en el progreso y en la revolución social se había ido desmoronando, paulatinamente, el arte conceptual venía a acentuar esa decadencia, a primera vista el conceptualismo había pulverizado la corporiedad del arte;
3. Acostumbrados como estábamos a visualizar y a experimentar la presencia de la obra de arte. Ese tipo de manifestaciones conceptualistas pudieron parecer a algunos una visión del caos -B. Nauman- habla de una desaparición de la obra de arte;
4. Autoanalizar su realidad es otra faceta desarrollada por el conceptualismo;
5. El arte conceptual, al jugar con nociones como la <<desmaterialización del arte>> de la que hablaron Lucy R. Lippard y John Chandler o <<La primacia del proyecto, de la idea y del proceso de reflexión sobre la obra de arte>> por encima de su ejecución/realización parecía poner fin al carácter objetual del arte;
6. Las teorías lingüísticas del arte conceptual sobre la naturaleza misma del arte -una naturaleza limitada a un análisis autoreferencial en el que las proposiciones dejaban de lado los enunciados- supuso, de alguna manera, un intento de equiparar el arte con los niveles de abstracción a que habían llegado la ciencia, las matemáticas en particular, y la filosofía. El arte no solo quería colmar su aspiración de conseguir un lenguaje analítico -vieja aspiración de la vanguardia - que les sirviera de herramienta de conocimiento e interpretación del mundo, sino que sobre todo se amparaba en ese mismo carácter abstruso y hermético del lenguaje para manifestarse contrario a esa interpretación;
7. Si el arte conceptual pretendía poner en evidencia

las sempiternas referencias a la sensibilidad artística y a la naturaleza ingeniosa, plagada de geniales hallazgos del proceso de creación se puede decir que lo consiguió. El arte conceptual ha podido conseguir resaltar los aspectos reflexivos del arte y por último lo que si parece evidente es que el arte desde que aparecieran las diversas ramas del conceptualismo ya no es el mismo arte que conocíamos antes. Disciplinas como la pintura y la escultura empiezan a ser consideradas desde unas dimensiones distintas... desde el mismo momento en que el arte acentúa los procesos de reflexión, los proyectos de investigación, y las ideas por encima del embeleco único de las formas... el arte, como decía Beuys, se expande hacia territorios mentales.

Para Jhon Baldessari, *"El arte conceptual está ahí donde se tiene una idea a priori que da forma a la obra. No se trata de afirmar, bueno, voy a empezar a pensar para ver qué pasa. Desde luego, no es eso"*. (11)

Meg Cranston: *"En realidad, se trata más de la actitud adoptada hacia el trabajo, de cómo conseguir la información suficiente. Es como llegar a una idea, ... "* (12)

En la entrevista que tuvieron con Marchán Fiz, Juan Vte. Aliaga y José Miguel G. Cortés que se publicó en "Crédito y descrédito del arte conceptual" (Valencia, 1990), preguntaron a Marchán Fiz, acerca de la definición de arte conceptual y el término conceptualismo, la respuesta fue de la siguiente manera: *"El conceptualismo es una derivación fundamentalmente basada en el carácter de tendencia, de tendenciosidad, pues, a fin de cuentas, se vincularía a la historia de los ismos en el arte del siglo XX; el arte conceptual en cambio, tiene que ver con su propia raíz, con el propio término concepto. De todos modos, hay una cosa que quisiera señalar en primer lugar como nos puso ya en alerta la obra 'Del significado*

del significado' (1923) de Ogen Y Richards, es indudable que es gratuito e incluso acientífico hablar de definiciones estéticas. Por eso mismo en aquella obra se referían a los pseudoconceptos y a las pseudodefinitiones. Incluso, posteriormente, toda la filosofía analítica del lenguaje insistía en que una proposición sólo contiene un significado literal si es verificado, de un modo empírico, de un modo válido desde un punto de vista objetivo. Es obvio, pues, que las definiciones estéticas no poseen esta validez objetiva, que en sentido estricto, no podríamos hablar de definiciones estéticas y, por tanto, tampoco definir el conceptualismo. Por consiguiente, más que una definición habría que acudir a las distintas determinaciones de lo que es el conceptualismo. Sobre todo, si tenemos en cuenta que el espacio de la inseguridad es tan característico y tan pertinente en lo artístico. Sólo desde esta óptica de la determinación podríamos acercarnos a una <<definición>> del arte conceptual" - los autores le preguntaron: ¿ A qué determinaciones estás refiriendote?

Marchán Fiz: "Creo que para entender esta cuestión es imprescindible acudir a una teoría contextual del propio término concepto. Y en esta teoría contextual me gustaría destacar dos aspectos: La contextualidad próxima (el momento en el que se produce el debate) y una contextualidad más remota, que enlazaría las reflexiones y el debate sobre el conceptualismo con toda la trayectoria de la modernidad. Voy a tratar de diferenciar ambas. El contexto próximo afecta a las dos acepciones fundamentales del término <<concepto>> durante ese período (los años 70's). La primera tiene que ver con un entendimiento del concepto muy próximo a Carnap, en general, a la filosofía analítica. Como sabemos el concepto para Carnap era todo aquello sobre lo que pueden formularse proposiciones. Ciertamente, el término proposición ya pertenecía a la filosofía aristotélica y, de hecho, en esta tradición la proposición tenía que ver con un enunciado verbal susceptible de ser llamado verdadero o falso. La diferencia estriba en que en la actualidad esta concepción aristotélica no es válida, ya que desde el mismo positivismo lógico y las filosofías analíticas del lenguaje las proposiciones pasan a ser descripciones de hecho, pasan a ser una clase de expresiones. Sean como fueren, el arte conceptual se relacionaba originalmente con una elaboración de proposiciones

presentadas dentro del propio contexto del arte, como comentario sobre el arte. Desde el momento en que distinguimos dos interpretaciones del concepto, estamos admitiendo tendencias diversas del mismo conceptualismo y, evidentemente, así fue. Según una segunda acepción que se remonta a la Edad Media, el concepto tiene que ver con la preconcepción en la mente de una cosa a realizar; no en vano muchas obras son denominadas por esos años proyectos. Claro, el término <<proyecto>> era la clave que tenía que ver directamente con esta segunda acepción del término concepto en la tradición filosófica occidental. Para resumir esta cuestión diría que en la muestra <<Conceptual Art - Conceptual Aspects>> que tuvo lugar en 1970, se resumiría estas dos acepciones del término concepto de los que serían las dos corrientes del conceptualismo, es decir, el conceptualismo estricto (fundamentalmente circunscrito al conceptualismo lingüístico) y el conceptualismo de lo <<otro>>, el más numeroso, más variopinto, que podría quedar inscrito en esos aspectos conceptuales, en esa acepción más relajada, más laxa del término concepto -Por otra parte hablabas de una contextualidad más remota...

Si, me interesa buscar sus raíces en la propia modernidad y, en esa dirección, me intriga la preocupación, que los artistas románticos mostraban por lo que ellos llamaban la contemplación de la idea estética, es decir, el primado de la concepción sobre las soluciones formales y técnicas. En el romanticismo casi podríamos hablar de una plenitud de la concepción; incluso hay un comentario del pintor Carus, referido a Gaspar David Friederich, en el que nos informa sobre lo siguiente: <<No empezaba un cuadro hasta no tener su imagen viva ante el alma>>. Hay otro también de Schleiermacher en la obra *Hermeneútica y crítica de 1819*: <<Estamos acostumbrados a entender bajo el estilo tan sólo el tratamiento del lenguaje; pero el pensamiento y el lenguaje se entrelazan por doquier, y el modo original de concebir el tema pasa a la estructura y con ello al tratamiento de la imagen>>. En el fondo, parece que quieren decirnos que, primero, hay que saber lo que queremos hacer para más tarde buscar los medios más adecuados para plasmarlo. Con ello, con este primado de la concepción, de la idea, se plantean dos cuestiones claves que van arrastrándose a través de toda nuestra modernidad, se pusieron en evidencia durante los años setenta y vuelven a ponerse nuevamente de manifiesto. La primera nos alerta de que a través de éste

primado de la concepción la obra preserva al máximo su individualidad y su condición significativa como una vivencia específica, inconfundible, propia del sujeto que la ha realizado; es como si el sujeto rumiara todas las posibilidades y se decidiera por una de ellas desde una posición muy personal. Otra segunda cuestión es que la actividad artística queda comprometida con el retorno del lenguaje en la concepción más amplia del término, o, si se prefiere, con un cultivo de la metáfora del lenguaje; no con el lenguaje en el sentido estricto como sistema lingüístico, sino con el entendimiento de las distintas artes en cuanto a metáforas del lenguaje, incluso, como extrapolación de los <<juegos lingüísticos>>, de los que hablara Wittgenstein, a las distintas artes. Es decir, hay unas relaciones muy interesantes en el propio romanticismo, muy poco esclarecidas hasta ahora, en el pensamiento, el lenguaje, el arte y toda una constelación de términos que sería muy interesante ir profundizando". (13)

Catherine Millet en <<El precio del rescate>>, expresa, "En los años setenta, en efecto, el arte conceptual militó, a veces, de manera muy radical, por la desaparición del objeto de arte. Como su nombre lo indica, el Arte Conceptual pretendió sustituir la circulación de las obras de arte por la circulación de las ideas". (14)

Henry Flynt definió el Arte Conceptual por primera vez en 1961, donde se le atribuye de un arte cuyo material operativo es el lenguaje escrito -de Germano Celante en: *Book as artwork*, pág. 10, citado por V. Combalía en <<La poetica de lo neutro>>, 1975, pág 12, o cuando H. Flynt definió "Arte de concepto" en "The Fluxus book an anthology", él describió la actividad artística lo que podría dominar el decenio: Arte de concepto antes de nada es un arte de lo cual el material es conceptos, como el material de, por ejemplo, la música es sonido. Desde que los conceptos son estrechamente vendados con lenguaje, arte de concepto es un tipo de arte de lo cual el material es el lenguaje.

En la opinión de Catherin Millet, la que define el arte

conceptual como reflexión teórica sobre el arte. ¿Cuál es para mi el concepto del arte conceptual? Consiste en reflexionar sobre la manera de insertarse la obra de arte en la realidad.

Robert C. Morgan en su <<La situación del arte conceptual desde <January Show> hasta nuestros días>>, describe, que: *"Podríamos definir el arte conceptual como el arte de las ideas. Desde sus comienzos, fue un ataque contra el formalismo visual de los años cuarenta y cincuenta... Parte del problema fue la condena de la <<calidad>> como tema del pensamiento crítico. Según los más importantes defensores del conceptualismo en ese momento, el modernismo era insostenible debido a su incapacidad para revolver el problema de calidad como su sola justificación real. Lo que de verdad parecía importar en las obras de los artistas ligados a esta tendencia no era el objeto, tal y como había sido percibido en términos formalistas visuales, sino la reflexión sobre como el objeto o acontecimiento se desplegaba en el tiempo (Huebler, Barry) o como se podía construir (Weiner) o cómo se podría analizar a través del lenguaje (Kosuth). En contraste con los impulsos expresivos nacidos a lo largo de la historia del modernismo, el arte conceptual tradujo todas las metáforas de la unidad pictórica o el ilusionismo formal en hechos literales. Se describían los acontecimientos, se les desplazaba sintácticamente o se las diseminaba con el fin de establecer un significado en el tiempo real, desde Kosuth hasta Bernard Venet, desde Daniel Buren hasta Art and Language, el arte pasó a ser menos un objeto para la interpretación y más un punto de partida para la investigación del propio fenómeno del arte". (15)*

Stuart Morgan en su entrevista con Juan Ute. Aliaga y José Miguel G. Cortés, reflexionó de la siguiente manera sobre la definición de arte conceptual (1990),: *"La base del conceptualismo de los años sesenta fue un conjunto de experimentos en los que un objeto se excluía o se sustituía por la definición del objeto. Ello desembocó en una tendencia a hacer obras lingüísticas o ensayos de lo que podría ser un <<arte sin objetos>>. St. Morgan en la respuesta de la pregunta: ¿Cree que hay una doble idea del Arte Conceptual que*

podría dividirse en una aproximación lingüística y tautológica por un lado y la desmaterialización del objeto por otro? ¿Podrían ambos aspectos fundirse en una definición superior?, dice, "No existe dualidad alguna. , simplemente un mismo impulso ha producido movimiento en dos direcciones, un impulso al que unos se refirieron como <<poesía conceptual>> en alguna de sus primeras manifestaciones. (y, ya que tal impulso es también crítico, particularmente respecto al formalismo, lo mejor podría ser quizá considerar el conceptualismo como una impulsión de las distinciones tradicionales entre áreas distintas). La falta de adhesión a una sola definición, la incertidumbre en cuanto a cualquier público fuera de una camarilla y la oposición al sistema de galerías dieron al conceptualismo de los sesenta el aspecto de un movimiento modernista tradicional en un momento en el cual el modernismo se había hecho refinado, para minorías, innecesariamente convertido en una estética por los discípulos de Greenberg. Como (por ejemplo) el constructivismo Ruso, el conceptualismo era un arte utópico; el futuro quedaba implícito en los métodos del propio arte... En pocas palabras el giro conceptual que el arte ha tomado en los últimos veinte años conlleva intersecciones entre lo físico y lo mental, las declaraciones de Weiner sobre el excedente de objetos recuerdan el subtítulo de la exposición When Attitudes become form (Creando las actitudes se convierten en forma); que era <<vive en tu mente>>. El concepto se hizo arte". (16)

Para definir el término arte conceptual hemos acudido a las opiniones de autores tales como:

V. Combalía Dexeus, S. Marchán Fiz, Sol Lewitt, Joseph Kosuth, Harold Rosenberg, A. Bonito Oliva, Robert Hughes, Juan Ute Aliga, José Miguel G. Cortés, Jhon Baldessari, Catherin Millet, Henry Flant, Robert C. Morgan, Stuart Morgan, entre otros. Concluyendo y en sintonía con Joan Sureda y Ana María Guasch en <<La trama de lo moderno>>, que subrayan, "En esta progresiva conceptualización de las prácticas artísticas -El minimalismo, el arte povera, el arte de la tierra, Body Art y el arte de comportamiento, etc- con la consiguiente negación del significado estético-formal en favor del aspecto procesual y reflexivo, sólo falta una cosa: acabar con la fisicalidad del objeto artístico, aniquilarlo, y reducir el

arte al concepto.

El concepto, que en la más pura acepción equivale a una idea o acto de pensamiento, ha sido definido por Carnap, << Como todo aquello sobre lo cual pueden formularse proposiciones >>, definición asumida por las manifestaciones conceptuales.

Por su parte 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" (17)

Por último para Karin Thomas reflexiona de la siguiente manera acerca de Arte Conceptual, "En la transformación fundamental de la expresión artística, desde la pura apariencia hasta la concepción de una situación real de la vida, el Ready-Made de Duchamp inicia un nuevo entendimiento del arte que, centrado en la ilimitada complejidad de la realidad, es de trascendente importancia para el Arte Conceptual.

El arte conceptual renuncia a la realización material, y en su lugar despliega ideas y proyectos en forma de bocetos y diseños, que tratan de estimular la capacidad imaginativa del observador con incitaciones específicas a la acción o a la reflexión. El momento creador se sitúa en la realización del boceto, que convierte al observador en integrante activo de la producción artística, en cuanto que éste, en cierto modo, elabora la idea. Entre las más importantes representaciones del arte conceptual, se cuentan los artistas agrupados en torno al expositor norteamericano Seth Siegeland. La meta del arte conceptual consiste en liberar impulsos de concienciación que por su referencia a la complejidad de la realidad, podría ser al mismo tiempo factores de transmutación. A diferencia del Minimal Art, el arte conceptual no analiza los condicionantes básicos

del espacio -apariencia o del espacio- experiencia, sino que dirige la atención, mediante la construcción bosquejada de una situación prototípica, sobre los complejos factores determinantes que comienzan a ser efectivos dentro de su sector de la realidad. Al conocer las condiciones, se puede también denominar y planificar las posibilidades desencadenantes de una transmutación conceptual manipulativa. Consecuentemente, en el arte conceptual y en el proyect art la acción artística se convierte por vez primera en problema central de reflexión, al hacer meditar sobre los condicionantes de la visualización en sus diversas modalidades. Joseph Kosuth presenta a este respecto un destacado ejemplo con su objeto "One and three Chairs", consistente en una silla verdadera, la fotografía de una silla y la definición que da el diccionario del concepto silla, señalando la diferencia entre realidad, denominación y realidad del signo. El arte alcanza el problema límite de su praxis, e interfiere en cuestiones de la teoría del conocimiento". (18)

Para R. Smith en su <<Arte Conceptual>>, "A mediados de los años sesenta se inició en el arte un amplio movimiento, abierto en todo, que se prolongó durante casi una década. Esta apertura a todo, toda la amplia y variada gama de actividades que se conoce como arte conceptual, o de la idea o de la información -junto con un cierto número de tendencias relacionadas, de catalogación varía: Body-art, Performance-art y Narrative-art- era parte de una extendida renuncia a ese artículo de lujo único, permanente y, sin embargo, portátil (y por tanto infinitamente vendible): El tradicional objeto de arte. En su lugar surgió un acento en las ideas que no tenían precedentes: Ideas dentro, entorno y acerca del arte y de todo lo demás, una basta e incontrolable gama de información, temas y preocupaciones nada fácil de encerrar dentro de un único objeto, y más adecuadamente transmitidas a través de propuestas por escrito, fotografías, documentos, planos, mapas, películas y vídeo, sirviéndose del propio cuerpo del artista, y, sobre todo, por medio del lenguaje mismo". (19)

En el capítulo anterior hemos explicado la importancia de Marcel Duchamp -más interesado en las ideas que en el producto final- y sus Ready-mades, que quizás son obras

"Proto-conceptuales" por antonomasia. Smith subraya que, *"Después del Ready-mades de Duchamp el arte no volvió nunca a ser el mismo"*. (20)

Con él, Duchamp redujo la acción creadora a un nivel asombradamente rudimentario: A la acción, única, intelectual y en gran medida sometida al azar, del denominar a ese o aquel objeto o actividad <<Arte>>. El gesto de Duchamp implicaba que el arte podía existir fuera de los convencionales medios <<hechos a mano>> que son la pintura y la escultura, y por encima de las consideraciones del buen gusto; su argumento era que el arte tenía mucha más relación con las intenciones del artista que con lo que pudiera hacer con sus manos o persuadiera sobre la belleza. Concepción y sentido tomaron la delantera sobre la forma plástica, lo mismo que el pensamiento sobre la experiencia de los sentidos, y, en un instante, se inauguró la tradición <<alternativa>> de la vanguardia artística del siglo XX. En oposición a la tradición cada vez más abstracta y formalista que sus contemporáneos -Picasso, Matisse, Mondrian, Malevich- estaban solidificando, Duchamp planteó sus Ready-mades (El arte como idea), o lo que un autor ha llamado "Su convicción estimulante de que se puede hacer arte de cualquier cosa". En los años cincuenta, al fortalecerse los enfoques no formalistas del arte de J.Jhons, R.Rauschenberg, Yves Klein, Piero Manzoni y otros, el pensamiento de Duchamp fue recibiendo más y más consideración.

El arte de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, tanto en Europa como en América, estuvo sazonado por empeños protoconceptos conscientes del contexto, antiobjeto y post-duchampianos.

A este respecto cabe recordar:

- El dibujo de De Kooning, borrado (sic) de Robert Rauschenberg, del año 1953, o su telegrama retratado de

Iris Clert -"Este es un retrato de Iris Clert si yo lo digo"-

- Los intentos de Y. Klein por volar: Fotografías del artista lanzándose desde los altos muros, y que representan algunos de los primeros ejemplos del tipo de performance o body art en privado, registrando en documentos, característicos de muchas obras de arte conceptual.
- La exposición de Arman del año 1960: Una galería de París llena de dos cargamentos de basuras.
- El anuncio del artista Holandés Stanley Brouwn, también en 1960, de que todas las zapaterías de Amsterdam constituían una exposición de su obra.
- Los cilindros cromados de P. Manzoni con etiquetas que nos dicen que contienen excrementos del artista.
- También hay que mencionar las actuaciones, con utilización simultánea de diversos medios, del grupo Fluxus y sus homólogos americanos, los happening sin forma preestablecida que organizaron en Nueva York Clase Oldenberg, Jime Dine, Allan Kaprow y otros.
- El "arte como idea" de Duchamp -a mediados de los sesenta- fue demolido y ampliado a arte como filosofía, como información, como lingüística, como matemática, como autobiografía, como crítica social, como riesgo de la vida, como broma, como narración de historias.
- Pasando 1966 el interés por el <<contexto>> y la prescindibilidad del objeto de arte único se hizo epidémico, las motivaciones fueron de variada índole política, estética, ecológica, teatral, estructuralista, filosófica, periodística y psicológica.
- La confrontación de los jóvenes artistas con minimalismo.
- Parecía que minimalismo ofrecía una prueba incontrovertible de que la pintura y la escultura convencionales no daban ya más de sí.
- La agitación política y la creciente conciencia social

fomentaron -en los años sesenta- la huida de la posición elitista del arte y del artista.

- Muchos artistas se encontraron faltos de interés por las tradicionales connotaciones de estilo, valor y aura que acompañaban al objeto, o moralmente opuestos a las mismas.

- Ridiculizar, el sistema de mercado; otros, en fin, se sentían confinados por el espacio mismo de la galería.

R. Smith escribe:

"El arte conceptual, era una entre varias alternativas, interrelacionadas y solapadas entre sí, a las formas y prácticas de exposiciones tradicionales. Algunos artistas, cuya obra pronto cayó bajo la rúbrica de process art o antiforma, no prescindieron de los materiales, pero sí dejaron de lado el objeto, despojando a su obra de estructura, permanencia y límites a través de distribuciones temporales y al azar, "esparcimiento de piezas" tanto en interior como al aire libre, de sustancias no rígidas y efímeras- serían, trocitos de fieltro, pigmento suelto, harina, látex, nieve, incluso cornflakes-. otros no prescindieron de la permanencia, pero dieron de lado a la movilidad y el acceso normal, proponiendo y ejecutando inmensas earthworks (obras de tierra) en lugares apartados del paisaje. (Que tanto del process art como las Earthworks se supiera por lo general mediante fotografías, es sólo una indicación del tipo de solapamiento que ocurría, pues aquéllas también asumían una existencia inmaterial y conceptual).

Pero si el process art y las earthwork terminaban muy a menudo existiendo en su mayoría en la mente, el arte conceptual tuvo a la mente como objetivo desde el principio. Como explicó Mel Bochner (publicado en Arforum, junio de 1974):

"Un punto de vista conceptualista doctrinario diría que las dos características relevantes de la obra conceptual ideal" serían: que tuviese un correlativo lingüístico puro, es decir, que pudiera describirse y experimentarse en su descripción, y que fuera infinitamente repetible. Debe carecer absolutamente de <<aura>>, o condiciones de única que se le parezca" (pág. 62).

"El arte que imponga condiciones -humanas o del tipo que sea- parece apreciado por quien lo recibe, constituye, en mi opinión, fascismo estético".

Lawrence Weiner, 1972

"Una vez que ud. sepa que una obra mía, es suya, no existe ningún modo por el que yo pudiera trepar a su cabeza y quitársela".

Weiner, 1972

"El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; no quiero añadir ningún otro tipo, prefiero, sencillamente, afirmar la existencia de las cosas en términos de tiempo y/o espacio".

Douglas Hubler, 1968

- Los artistas conceptuales combinaron sus objeciones a los medios convencionales con una alternativa radical y clara y una postura genuinamente polémica,...

- A pesar de su extremada diversidad, lo que unía a la mayor parte de la actividad conceptual era un énfasis casi unánime sobre el lenguaje y sobre sistemas lingüísticamente análogos, y la convicción -confiada y puritana en algunos círculos- de que el lenguaje y las ideas eran la verdadera esencia del arte, que la experiencia plástica y de la delectación de los sentidos eran secundarias e inesenciales, cuando no obtusas e inmorales sin menor paliativo.

"La <<condición del arte>> de que goza el arte es un estado conceptual",

Joseph Kosuth, 1969

"Sin lenguaje no hay arte"

Lawrence Weiner

- El lenguaje dio a los conceptualistas su carácter radical distintivo,...

- Weiner y Hubler, hicieron uso de el mismo aparato de la palabra hablada y escrita brindando todo un nuevo espectro de medios con los que reemplazar a la pintura y a la escultura. Periódicos, revistas, anuncios, el correo, telegramas, libros, catálogos, fotocopias, todos ellos se convierten en medios nuevos e incluso temas nuevos de expresión, la fotografía, la película y video". (21)

Luise H. Morton en: "Theories of three conceptual Artists: A Critique and Comparasion" consideró; *"Arte conceptual emerge como un movimiento internacional de la vanguardia a mediados de los años sesenta. Contra, la estética del Arte Moderno prevaleciente.*

Artistas Conceptuales reclaman que el arte no descanza en el objeto mismo sino en la idea del artista o de la intención. Afirmaron que sus objetivos han sido combinar la teoría con el arte y eliminar la necesidad de la forma en la obra de arte". (22)

Para Morton los movimientos que surgieron en aquellos momentos -desde mediados de los años sesenta entre ellos el conceptualismo con un comportamiento radical en su crítica a las teorías tradicionales de arte. Para quienes -artistas conceptuales- el problema central del arte, se centraba en dos cuestiones: ¿Cuál es la naturaleza del arte? y ¿Cuál es el propósito o la utilidad -la función- del arte?, y de la siguiente manera los conceptualistas formulan sus respuestas: Con respecto a la primera cuestión: El arte no depende del objeto mismo sino en la idea del artista de como formularlo. Productos de arte son entonces considerados superfluos, y

entre las esencias comunmente aceptadas de arte -contenido, forma, y cualidad estética- sólo el primero ha sido retenido por los conceptualistas como un factor significativo en la creación artística. Enfocándose en la intención del artista, reuniendo lo social, lo político, y asuntos económicos como contenido, artistas conceptuales han atacado a la estética del arte moderno. Su objetivo ha sido eliminar la necesidad de la forma en arte.

Con respecto a la segunda pregunta, Morton piensa que el propósito de arte, los conceptualistas han rechazado el gusto sensorial y se enfocaron en su lugar en la educación perceptual del público. En consecuencia, ellos han sacado el arte de su contexto del museo y de la galería. Asumiendo el papel del crítico tanto, como el de artista, los conceptualistas unieron la teoría con el arte en un esfuerzo para explicar sus obras. Una considerable parte de su esfuerzo creativo es dirigido primero hacia seducir espectadores potenciales en tomar nota de arte y segundo, hacia expandir la conciencia visual del público. Según H. Morton, como consecuencia, el arte conceptual toma el carácter de una actividad más que un producto.

Desde el punto de vista de Morton, tradicionalmente, el arte ha sido visto en términos de representación y expresión: Como la reflexión o expresión de un entorno social; como auto-expresión; y como comunicación -una forma de expresión en donde la acción del artista, la obra de arte misma, y la reacción de la audiencia son componentes necesarios. Los que contemplan el arte como la representación/expresión, plantean como un dilema: ¿Cómo averiguamos que lo expresado en una obra de arte es lo mismo para el artista que para el público?

Este problema -según Morton- los conceptualistas lo han tomado como su principal preocupación: Ellos han enfocado la idea del artista o la intención como elemento clave en la

creación de obras de arte, y ellos han cuestionado la suposición tradicional que en el arte visual, los objetos de arte son necesarios para comunicar el significado artístico. En resumen, los conceptualistas buscan reducir los componentes esenciales de la expresión artística a la idea del artista y la respuesta de la audiencia.

Teniendo en cuenta los elementos expuestos en el discurso H. Morton, Ursula Meyer en: <<Conceptual Art>>, en la introducción de su trabajo subraya de la siguiente manera las ideas expuestas anteriormente:

1.- "La función del crítico y la función del artista se han dividido tradicionalmente; el interés del artista era la producción de la obra y la del crítico era su evaluación e interpretación. Los artistas conceptuales que desarrollaron el lenguaje de arte conceptual, quienes eliminaron esta división. Los artistas conceptuales se encargaron del papel del crítico en términos de formular sus propias proposiciones, ideas, y conceptos.

2.- Un aspecto esencial del arte conceptual son sus propias referencias; a veces los artistas definen las intenciones de su trabajo como parte de su arte. Entonces, mayoría de los conceptualistas fomentan las proposiciones e investigaciones (...) "La interpretación crítica" tiende a la estructuración de proposiciones diferentes de la intención del artista, de este modo perjudicando la información.

3.- A diferencia de otras tendencias de arte contemporáneo, el arte conceptual hace la premisa ideacional de la obra (...) La idea de la obra, la cual sólo el artista podría revelarla, ...

4.- Atendiendo a la función crítica en sí misma es la naturaleza del arte conceptual.

5.- El arte conceptual rompe con la estética tradicional que los Dadaístas, y

notablemente M. Duchamp, iniciaron. La estética tradicional no tuvo la oportunidad de recuperación desde la creación de los Ready-mades de Duchamp. En 1961 Duchamp, al respecto de los Ready-mades de manera explícita dice: "Un cierto estado de cuestiones que yo particularmente estoy interesado por aclarar, es que la elección de los Ready-mades nunca fue dictada por cualquier deleite estético. Tal elección estaba siempre basada en una reflexión de la indiferencia visual y al mismo tiempo la ausencia total del buen gusto". (Citado por Meyer, Marcel Duchamp, *Statemente at a conference during the "Assemblage" Exhibition, Museum of Modern Art, 1961*). Duchamp, también afirma, toda mi obra en el período anterior del *Nude* (1912), era pintura visual. Después llegué a la idea [Francis Roberts, "I propose to strain the laws of physics", *Interview with M. Duchamp, 1887-1968, Art News (December, 1968)*].

6.- La noción del prestigioso objeto de arte y la entrañable asunción de la estética tradicional fue inadecuada. De acuerdo con la definición del Webster "la estética" es "el estudio o la filosofía de la belleza". Por esta misma definición, la estética como un criterio para arte es una asunción cuyo sitio está fuera del arte. El desarrollo semántico del término "la estética" es curiosamente interesante y ser digno de nuestra atención. La estética (*Esthetic*) se deriva de *Aisthetikos*: sensible o sensitivo. *Aisthetikos* se desarrolló de *Aisthenasthai*: para percibir. El significado original de la estética, la percepción sensitiva, o la sensibilidad, es más cercano al pensamiento contemporáneo que a la mutación del término. "... Nada era auténtico excepto la sensibilidad, y de este modo la sensibilidad llegó a ser esta misma sustancia de mi vida (Kasimir Malevich, *The Non-objective world*, trans, Howard Dearstyne (Chicago: Theobald, Paul and Company, 1959).". De este modo K. Malevich descubrió su "liberación del objeto" (1913), una cuestión fundamentalmente relevante al arte contemporáneo.

7.- "Todo arte después de Duchamp", dijo J. Kosuth, es conceptual por naturaleza, por que el arte sólo existe conceptualmente [*"Arte tras la filosofía"*, estudio internacional (Octubre, 1969)]. Esta afirmación no sólo resume el punto de vista de Kosuth de todo arte posterior de Duchamp, también cuestiona todo el arte anterior.

8.- Kosuth insiste en la idea de que la morfología del objeto de arte, en términos del material y del estilo, destruye la pureza de la idea.

9.- Dijo Kosuth (respecto a sus proposiciones, 1970): "El arte consiste de mi acción de colocar esta actividad (Investigación) en un contexto de arte [por ejemplo, El arte como idea como idea ("software" exhibition, The Jewish Museum, 1970)]". El arte no está en el objeto, sino en la concepción del artista de arte a lo cual los objetos están subordinados.

10.- Mientras Kosuth enfatiza sobre el arte -como- idea, el conceptualista Bernard Venet insiste en el arte -como- conocimiento.

11.- El aspecto de la documentación ha llegado a ser crecientemente importante para arte conceptual.

12.- Tanto la cámara como la fotocopidora pueden ser usados como medios de registros. Los artistas conceptuales -entre otros, On Kawara y Douglas Hubler- han usado, las ocurrencias diarias, mapas, fotos, diagramas como "recipientes" para sus concepciones.

13.- "La recreación es más importante que la creación", dijo On Kawara -On Kawara in Conversation with, Ursula Meyer, Octubre 7, 1970. En esencia, la obra de Kawara es una documentación continua de su vida diaria.

14.- Respaldado por la documentación fotográfica y/o la evidencia de la vida, biología, sociología, y las estructuras de la información del Hans Haake investigan las relaciones sistemáticas entre los eventos y las concepciones.

15.- EL artista que realiza actuaciones -V. Acconci, D.Graham, B.Nauman y D.Oppenheim- reemplaza el objeto tradicional del arte -lo que quiere decir, en Performance, el artista y el objeto de arte se une.

16.- *El arte conceptual insiste en la eliminación del objeto de arte. Sin la interferencia de objetos Sol Lewitt da un sutil énfasis al espacio a través de la aplicación directa de sus dibujos esquemáticos a la pared de la galería.*

17.- *Los libros llegaron a ser un medio importante de incremento para arte conceptual, de vez en cuando tomado el lugar de la exposición. Ellos tienen más permanencia que demostraciones pasajeras en las galerías -los libros de Edward Ruscha.*

18.- *Fue Seth Siegelaub quien clarificó la relevancia de los libros y los catálogos por el arte conceptual. "Cuando el arte no depende de su presencia física, cuando llega a ser una abstracción, no se está distorsionando y alterando por su reproducción en libros. Llega a ser la información "primariamente", mientras la reproducción del arte convencional en libros y catálogos es necesariamente la información secundaria y además distorsionada. Cuando la información es primaria, el catálogo puede llegar a ser la exhibición" (Seth Siegelaub, in conversation with Ursula Meyer, Septiembre, 27, 1969).*

19.- *El espacio de la galería convencional está mejor adaptada para exhibir objetos de arte que para mostrar concepciones. Las exposiciones notables de la galería Down, la cual exponía una variedad de palabras e imágenes del lenguaje. Algunas de ellas eran puramente conceptuales, otras presentaban el aspecto estético de las letras, las palabras y el lenguaje.*

20.- *La primera exhibición de arte conceptual exclusivamente, "January 5-31, 1969", mostró la obra de Barry, Hueler, Kosuth y Weiner, estaba organizada por seth siegelamb.*

21.- *El trabajo de R. Barry muestra la elimianción progresiva del objeto.*

22.- *La abolición de objetos de arte -en caso de El N.E. thing Co. (Iaim Baxter), M. Merz, H. Darboben, M. Boschner, D. Buren y J. Dibbets, entre otros- , típica para arte conceptual, elimina la preocupación por el "estilo", "la cualidad", y la "permanencia",*

las modalidades indispensables del arte tradicional y contemporánea. El estilo, la cualidad, y la permanencia soportan la noción de que la época es una consideración básica para el valor de un objeto de arte.

23.- Desde el punto de vista conceptual, las propiedades materiales y cualidades estéticas son secundarias y podrían prescindirse de ellas. Lo relacionado a la cualidad y al estilo tiende a favor de la repetición. Los Dadaistas -Duchamp y Picabia- desconfiaron de los esfuerzos repetitivos estéticos (del cubismo).

24.- La extensión de un campo al otro se conduce al descubrimiento. Existe la exploración de otros campos, tales como, films, actuaciones, poesía, filosofía, ciencia, y tecnología.

25.- El lenguaje tradicional de arte no se adapta a las cuestiones de arte conceptual. Lo que ha ocurrido en la ciencia, como en el arte, es una nueva forma de la percepción que ha sido añadida, la cual permite percibir los fenómenos que son abstractos y/o invisibles.

26.- Desde el punto de vista conceptual, el estilo exagerado de objeto de arte con su estructura en permanencia, ha dejado de producir significado, es decir, crisis de significado.

27.- En toda historia, el arte ha sido una fuente de información. El campo de acción, el contenido de la información y el modo en el cual está estructurado resulta particularmente el estilo de una época determinada.

28.- Desde Malevich y Mondrian, gran parte de nuestro arte es singularmente caracterizado por una necesidad intensa por la abstracción.

29.- Los artistas abstraen cualquier cosa pero no es necesariamente arte. En este sentido, entonces, la abstracción llega a ser sinónimo de sustracción. Sin embargo,

Mondrian pronosticó el plano de significado de la "abstracción". Para él, el acto de abstraer no consistió sólo en la "reducción" y/o la "eliminación", sino al mismo tiempo se refirió a lo abstracto, en el sentido de la idea, lo universal antes que lo particular.

30.- La noción de la abstracción como sinónimo de la sustracción debería ser reexaminada. Siempre que algunas propiedades de un objeto son removidas, ellas inmediatamente son sustituidas por otras propiedades; por ejemplo, diseño geométrico sustituido por materia figurativa, el campo de color de la pintura sustituido por diseño geométrico, y así sucesivamente. Si todo diseño intencionado fueran eliminados, ahí todavía podría ser una cosa cubierta del material. La abstracción en el arte no funciona simplemente en términos de la "reducción". Lo que ha ocurrido es un proceso de sustitución de lo visual, por ejemplo, los valores estéticos. Una nueva serie de cualidades sustituye a una vieja, la cual no es considerada "arte" más tiempo. Este proceso sustitucional fue interpretada en términos de "abstracción" (y/o "reducción").

31.- Tres de las definiciones del Webster -según Ursula Meyer- del término "abstracción" son relevantes:

i) "Una abstracción o siendo abstraída; la eliminación". La abstracción, en este sentido, se refiere a la noción de la reducción (por ejemplo, arte minimal o "Arte reductivo"). Esta noción también se aplica a anti-forma, aunque el modelo o tipo de la reducción es completamente diferente. En lugar de simplificar la estructura del objeto en términos de "eliminación" ciertas propiedades particulares, la coherencia del objeto es eliminado. Todavía la obra antifforma inacabada y desmaterializada aún está dentro del sentido de un objeto. Sólo la apariencia ha cambiado, los valores estéticos han sido sustituidos y, paradójicamente, la negación del objeto llega a ser su afirmación.

ii) "La formación de una idea, como las cualidades y las propiedades de una cosa, por la separación mental de los casos particulares u objetos materiales".

iii) "Una idea así formada, o una palabra o término para éste". Este sentido de lo "abstracto" se aplica más adecuadamente al trabajo del Grupo Británico Art and Language: Terry Atkinson, David Bainbridge, Michel Baldwin y Harold Hurrell. Estos

artistas junto con Ian Burn y Mel Ramsden, constituyen el núcleo del así llamado arte conceptual analítico.

El arte conceptual analítico ofrece una elaboración lingüística que consiste "desde un arte y desde un punto de vista del lenguaje -T. Atkinson, "From an Art and Language point of view", Art-Language, vol.1, N°2 (feb.1970). (parte de estos tratamientos son publicados en la revista Art and Language).

32.- El grupo Art-Language ponen atención al papel fundamental que el lenguaje ha jugado en el desarrollo del arte. Mientras muchos escritores artistas conceptuales usan el lenguaje como apoyo del arte, el grupo inglés de Art-Language, han propuesto el uso del lenguaje como el material del arte.

33.- La gramática no se refiere a ninguna aplicación práctica, pero funciona como un análisis de sus intenciones. El énfasis se ha cambiado desde el lenguaje de una investigación (de arte) a la investigación de Art-Language -de este modo desarrollando un lenguaje acerca del lenguaje, de aquí un meta-lenguaje". (23)

Viendo como se aproxima las opiniones de L. Morton a las de Ursula Meyer, ambos tuvieron en cuenta en el arte conceptual, la importancia de la idea del artista o su intención, el problema de la naturaleza del arte y su función, y también el lenguaje en el arte, eliminar la necesidad de la forma en arte, asumiendo el papel del crítico tanto como el del artista. Unir la teoría con el arte. El arte no como un producto sino como una actividad, los conceptuales buscan reducir los componentes esenciales de la expresión artística a la idea del artista y la respuesta de la audiencia.

Catherine Millet, también comparte las opiniones expuestas, teniendo en cuenta dos ensayos publicados por ella:

1. "Arte conceptual" (Encuentros 1972 Pamplona-España)

2. "El Precio del rescate" (Crédito y descrédito del Arte Conceptual por Juan Vte. Aliaga y José Miguel G.Cortés, 1.990)

Anteriormente donde explicábamos la definición de arte conceptual, acudimos a la opinión de Millet, sin embargo, en el ensayo "Arte Conceptual" donde se puede aún subrayar las siguientes reflexiones:

"- El término <<Conceptual>> no se limita en calificar un tipo de obras que ha renunciado al objeto o completamente independiente de la presentación concreta que de él se ofrece. En primer lugar, numerosos artistas <<conceptuales>> utilizan todavía objetos e incluso objetos que podríamos denominar <<cuadros>>: Blow-ups de Kosuth, de Berner Venet. Además, el hecho de que estos medios parecen ser menos utilizados que la fotografía o la hoja de papel utilizadas como tal, no se debe a una voluntad sistemática, sino que es la consecuencia circunstancial de renunciadas operadas a un nivel que no es el de la formulación".

"- La intención de los artistas conceptuales no estriba en centrar su acción en una intervención de carácter ante todo perturbador en los circuitos de producción y de difusión (lo que resultaría en una crítica directa de la sociedad). La conciben como un trabajo de carácter reflexivo, un auto análisis".

"- El arte conceptual no significa reducir la obra a una idea, a un concepto, sino que es <<idea>> del arte, <<concepto del arte>>". Esto, a pesar de que un cierto oportunismo haya incitado más de un artista a concentrarse con presentar ideas como obras. Es fácil, en efecto, reemplazar el objeto por la frase que lo describe, el gesto por una invitación a realizarlo y creer que lo que no es más que una variante de las maniobras artísticas pueda presentarse como una conmoción".

"- Se puede considerar como tentativas de definiciones, muy generales, pero aceptables, ciertos extractos del texto de J. Kosuth, <<Art after Philosophy>>: 'Las proposiciones artísticas no poseen un carácter de hecho, sino un carácter lingüístico -osea que no describen el comportamiento de las cosas físicas o mentales; son la expresión de definiciones del arte, o las consecuencias formales de definiciones del arte.

Por lo tanto, podremos decir que el arte opera según una lógica. Veremos que la característica de una actitud puramente lógica es la de estar afectada por las consecuencias formales de nuestras definiciones (del arte) y no por cuestiones empíricas' y también: 'lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es que es una tautología, es decir, que la "idea del arte" (la <<obra>>) y el arte son una misma cosa'. (...) Kosuth al respecto de la formulación de <<Arte como Idea como idea>> que constituye el encabezamiento general de todas las investigaciones que ha realizado desde 1966 afirma: 'No se trata de interpretar esta formulación como un proceso sistemático de abstracción de toda cosa (la idea de un objeto, de una materia presentada como obra de arte más bien que aquel objeto, o aquella materia misma), sino como principio básico en cuanto a la función del arte'". (24)

En el segundo ensayo de Catherine Millet: "El Precio del Rescate", se puede destacar en él las siguientes reflexiones sobre arte conceptual:

"- El arte conceptual como reflexión teórica sobre el arte. Para mi el concepto del arte conceptual consiste en reflexionar sobre la manera de insertarse la obra de arte en la realidad".

"- Lo propio del arte conceptual ha sido la crisis provocada en la relación entre la imagen y el texto. De haber sido el texto el mejor instrumento del arte conceptual, los artistas habrían abandonado definitivamente toda visualización, se habrían convertido en teóricos puros. Se limitarían a escribir textos y publicarlos. Sin embargo, esto no es exactamente lo ocurrido. Sentían la necesidad de utilizar la fotografía, en ocasiones también el objeto creo que han jugado con el desencadenamiento de una crisis mutua, de la imagen y del texto. Pienso que ahí radica su mayor acierto. Sin el lenguaje no existe el arte. Yo no creo en esa concepción, bastante convencional, por la que una obra de arte, un cuadro, se aprecia colocándose delante de él y admirándolo. La percepción conlleva la conceptualización, luego debe pasar por el lenguaje. Para transformar el arte es necesario que medie la teorización entre unas formas y otras, y

por tanto empleo del lenguaje”.

”- Catherine Millet en la respuesta de la pregunta formulada por Juan Vte. Aliaga y José Miguel G. Cortés: ‘-Si aceptamos que el arte conceptual no tiene función representativa ni expresiva, no propone explicación ni visión del mundo, que tan sólo se interesa por investigar y reflexionar sobre sí mismo (sobre la formación de varias premisas generadoras del arte antes que sobre las propias premisas), ¿Podríamos concluir que el arte conceptual existe tan sólo si es objeto de análisis u observación, y, consecuentemente, que se trata de un arte puramente formal?, ¿Se podría afirmar que los conceptuales son hijos al mismo tiempo de Duchamp y de Greenberg?, dice: << Lo que si puedo decir es que el arte conceptual ha heredado algo de estas dos tradiciones antagónicas del modernismo, en concreto: El neodadaísmo, la utilización del objeto y la negación de la pintura, y además, de los formalistas americanos algo de distinto signo: La insistencia en el objeto de arte, en su definición. Los conceptuales han establecido una conexión entre estas dos tendencias y fruto de ella han surgido abundantes resultados. Creo que ésta es la actitud a mantener: admitir que nuestra época, la modernidad, ha generado cosas totalmente contradictorias, en ocasiones, simultáneamente, y preguntarse qué se puede hacer con esta contradicción. De alguna manera la actuación de los conceptuales ha ido en esta dirección. Podríamos preguntarnos, en efecto, si el arte conceptual ha propuesto, si no una visión del mundo conforme a la tradicional práctica de la pintura moderna hasta entonces, si al menos una actitud, una posición del hombre frente al mundo. No se si se puede decir que el arte conceptual implica una visión del mundo, en la medida en que no propone una interpretación del mundo, pero, en cualquier caso, creo que el arte conceptual nos señala el lugar que eventualmente podríamos ocupar en el mundo. Cuando Kosuth defendía la idea de que el arte sucede a la filosofía, creo que tenía razón. Efectivamente, el arte ha heredado la función que antes correspondía a la filosofía. Durante todo este siglo se ha hablado de la muerte del arte, y yo me pregunto sino estará vivo el arte y muerta la filosofía, sino habrá asumido el arte la función hasta entonces de la filosofía, es decir, la de ayudarnos a definir con respecto a la realidad. Quizás los instrumentos empleados por la filosofía no resultan ya eficaces y nos

proporcione el arte unos nuevos > >".

"- Al final de los años sesenta, en general, el medio artístico estaba muy politizado: Los artistas, incluso los de los Estados Unidos, se agrupaban y se manifestaban. En cambio, en los textos, en las exposiciones de Art and Language, no era frecuente que se abordaran cuestiones políticas. Aun así, creo que se hallaba presente en su reflexión un fondo Marxista, pero no aparecía explícitamente en ningún artista del grupo era limitante como sucedía en otras partes".

"- La principal limitación del arte conceptual consiste en haber expulsado al sujeto, ...".

"- Al principio el arte conceptual se mantuvo próximo a las tesis formalistas, por tanto a una concepción del arte muy encerrada en sí mismo. Pero lo cierto es que cuanto más se reflexiona sobre un objeto en concreto, para definirlo, más nos percatamos de que debemos tomar en consideración el entorno (...) El contexto ideológico en el que está inmerso el arte. No se puede limitar a los artistas a un momento histórico de su desarrollo". (25)

A continuación se expone algunos comentarios sobre arte conceptual dados por conceptualistas:

1. Sol Lewitt:

" Está hecho para atraer la mente del espectador más que sus ojos o sus emociones". (26)

2. Douglas Huebler:

"Arte conceptual significa: Fabricar un arte que no tenga un objeto como residuo". (27)

3. Sol Lewitt:

" << En arte conceptual la idea es el componente destacado de la obra > >".

Eso significa que todos los proyectos y las decisiones son hechos de antemano y que la ejecución es un asunto superficial. La idea llega a ser una máquina que produce el arte. Esto no significa que el arte conceptual fuera racional, << ideas teóricas o ilustrativas >>. Completamente al contrario, lo << es intuitivo y sin propósito >>". (28)

4. **Sol Lewitt:**

"Los artistas conceptuales << sacan las conclusiones a las que la lógica no puede llegar... los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas >>. Pero: << Los pensamientos irracionales deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica >>, << ciegamente y mecánicamente >>. << Cualquier enfoque de atención en la fisicalidad distrae el entendimiento de la obra. La idea misma, aún cuando no llega a visualizarse, es tanto una obra de arte como cualquier producto finalizado >>. << Todas las etapas de intervención -escritura, diagrama, dibujos, modelos, estudios, pensamientos, conversaciones-son de interés. Estos muestran que el proceso del pensamiento del artista son a veces más interesantes que el producto final >>. << Las ideas pueden también ser explicadas con números, fotografías, o palabras o cualquier otra manera que elige el artista, la forma no es importante >>". (29)

5. **Sol Lewitt:**

"Arte conceptual podría extenderse desde un objeto generado por una idea un escrito o a una idea verbal, o existir en la separación entre la verbalización y la visualización". (30)

6. **Sol Lewitt:**

"El arte conceptual es sólo bueno cuando la idea es buena". (31)

7. **Ira Licht:**

"[El] Arte es la información pura". (32)

8. **Lucy Lippard y Jhon Chandler:**

"El incremento de <<un arte conceptual -ultra que enfatiza más en el proceso del pensamiento exclusivamente. Tanto más y más el trabajo es diseñado en el estudio pero ejecutándolo en cualquier sitio por artesanos profesionales y como el objeto llega a ser meramente el producto final, un número de artistas han perdido el interés por la evolución física de la obra de arte. El estudio está llegando nuevamente a ser un lugar donde se elaboran las ideas. De tal manera que cada tendencia que aparece está produciendo una profunda desmaterialización del arte, especialmente del arte como objeto, y si esto continua prevaleciendo, esto puede resultar en objetos que llegan a estar totalmente obsoletos>>". (33)

9. **Sol Lewitt**

"Solo las ideas pueden ser obras de arte; están dentro de una cadena evolutiva que al cabo puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen porque materializarse... ya que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede utilizar cualquier forma desde una expresión de palabras (escritas o habladas) hasta la realidad material, por igual". (34)

10. **Sol lewitt**

"Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican una aceptación consiguiente de esa tradición, poniendo así limitaciones al artista que no quería hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones". (35)

11. **Douglas Huebler**

"El mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes, no deseo añadir ninguno más". (36)

12. **John Baldessari**

"Por la presente doy la noticia que, todas las obras de arte hechas por el abajo firmante entre mayo de 1953 y mayo 1966, en su posesión fueron quemadas en el mes de julio de 1970, en San Diego, California". (37)

13. **Lawrence Weiner**

"Cualquier cosa que existe, tiene un cierto espacio que lo circunda; aún una idea existe dentro de un cierto espacio". (38)

14. **Robert Barry**

"Arte conceptual tuvo que ver con algún tipo de experiencia visual". (39)

15. **Douglas Huebler**

"Todo lo que usted hace compromete al espacio. Yo pienso que la cosa esencial es que no estemos comprometidos... con el espacio específico dónde la llamada imagen de arte existe". (40)

16. **Robert Barry**

"Quizás nosotros estamos sólo tratando con un espacio que es diferente al espacio que uno experimenta cuando confronta un objeto tradicional". (41)

17. **Sol Lewitt**

"Si las palabras son usadas, y ellas provienen de las ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura, ...

Todas las ideas son arte si se refieren al arte y caen dentro de las convenciones del arte...

Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte.

El arte logrado, cambia nuestras percepciones modifica nuestra manera de entender las convenciones". (42)

18. **Amy Goldin y Robert Kushner**

"Probablemente la mejor contribución del arte conceptual [fue] pensar acerca de qué significa el arte en lugar de lo que es formalmente. Con la percepción, la experiencia y descartando la historia del arte como irrelevante, nosotros podemos posiblemente abordar para encontrar algún significado artístico... con dificultad hemos podido empezar a prestar atención a las maneras que las ideas logran entrar en el arte y cómo ellas están comprometidas con el significado

artístico". (43)

19. **J. Kosuth**

"Ser artista ahora significa cuestionar la naturaleza del arte". (44)

20. **J. Kosuth**

"La pintura misma debería ser excluida, eclipsada, tachada para construir arte". (45)

21. **J. Kosuth**

"En su límite el arte que yo llamo conceptual es tal por que está basado en... el entendimiento de la naturaleza lingüística de todas las proposiciones de arte, sean ellas del pasado o del presente, e indiferente a los elementos usados en su construcción". (46)

22. **J. Kosuth**

"El arte puede existir en el futuro como un modelo de la filosofía por la analogía. No obstante, esto sólo ocurriría si el arte sigue siendo <<auto-consciente>> y si se preocupa únicamente por los problemas del arte, por muy cambiantes que estos sean". (47)

23. **Lucy Lippard**

"El arte conceptual no ha roto aún las barreras reales entre el contexto del arte y las disciplinas externas -social, científico, y académico- desde las cuales el provoca sus sustentos (o afirmaciones). Las [interacciones] entre la matemática y el arte, la filosofía y el arte, la literatura y el arte, la política y el arte, están aún en un nivel muy primitivo". (48)

24. **J. Kosuth**

"La gran lucha -de- la vida de Reinhardt contra... la mercancía de arte". (49)

25. **Seth Sigelaub**

"Hasta 1967, los problemas de exhibición del arte eran completamente claros,

porque en aquel momento el 'arte' de arte y la 'presentación' de arte eran coincidentes. Cuando una pintura era expuesta, toda la información necesaria intrínseca del arte estaba ahí. Pero gradualmente ahí desarrolló un 'arte' el cual no tenía la necesidad de ser expuesto". "El problema era como hacer que alguien conociera que un artista había hecho algo. Por que la obra no era de naturaleza visual, no requería los métodos tradicionales de la exhibición, pero un método que presentaría las ideas intrínsecas del arte". Entonces, lo podría usar desde un medio impreso, por tanto, desde esto, no alteraría lo que habría expresado.

"El uso de los catálogos y los libros para comunicar el arte es el mayor método neutral para presentar el arte nuevo. El catálogo puede ahora actuar como la información primaria para la exhibición... y en algunos casos la 'exhibición' puede ser el catálogo mismo". (50)

Teniendo en cuenta, que para dar a conocer el nombre de los artistas y sus pensamientos dentro del marco de la tendencia conceptualista, acudimos a la obra de A. Bonito Oliva: "Europa/América. The different avant-gardes" (1976), donde afirma: Vincenzo Agnetti (Milán, 1926), trabaja dentro del marco de arte conceptual. Contra el carácter específico de diferentes lenguajes, este artista hace uso de ellos, intercambiando: Por ejemplo, el lenguaje matemático, formulado a través de la presencia visual de números, y lo sustituye por el lenguaje literario, resultando un proceso inicial nulo y una subsecuente amplificación, lo cual encuentra su significado en su carácter universal como un medio de comunicación. (51)

Laurie Anderson, Nueva York (1947), un artista post-conceptual. Trabaja sobre paradojas e introspección irónica. Su lenguaje propone pequeños juegos de palabras y procesos lógicos revelando su ambigüedad y convencionalidad. La ironía descansa en la supresión de un término a otro, en hacer saltar las diferencias y distinciones lógicas, y en el

continuo cambio de una realidad externa a una realidad interna y viceversa. (52)

Art and Language, [Terry Atkinson (Turascoe, 1939), David Bainbridge (1941), Michael Baldwin (Copping Norton, 1945), Ian Burn (Geylong-Australia, 1938), Harold Hurrell (Bulton Upon Deanne, 1940), Philip Pilkington (Conventry, 1949), Mel Ransdem (Nottingham, 1944), David Rushton (Guilford, 1950), Charles Harrison (1942), Graham Howard (Winchester, 1918)], un grupo de artistas trabajando como un <<grupo>> dentro de la esfera específica de arte conceptual. Su análisis está interesado con la noción y la definición de arte, pasando la obra artística de la producción concreta de obras a una producción teórica. Sus investigaciones toman lugar por medio de la creación de escritos, y textos, aprestado para dirigir el análisis de arte hacia un examen del contexto en lo que surge el arte. (53)

Jhon Baldessari, National City (1931), trabaja en la esfera de arte conceptual. En sus investigaciones el hace uso de los medios fotográficos o de máquinas presentando propuestas para el análisis. Estas tienden a exponer y confirmar no tanto las imágenes, ellos comentan un cambio en el significado con respecto a la imagen misma. En este caso el arte conceptual llega a ser una idea narrativa de arte y su proceso formativo. (54)

Robert Barry, Bronx (1936), exponente de arte conceptual. Trabaja mediante la desmaterialización de objetos de arte. Él usa filminas proyectadas sobre una pared, lo cual presenta palabras y formas cromáticas organizadas de acuerdo a un montaje exacto y el tiempo de la percepción. La palabra y formas constituyen el objeto lingüístico de la obra, mientras el tiempo llega a ser la estructura básica del análisis. (55)

Victor Burgin, Sheffiel (1941), exponente de arte conceptual,

trabaja a través de los objetos, escritos y las imágenes didacticamente capaces de demostrar no lo informativo (en el sentido de que transmite contenidos) pero la función <<performativo>> de arte, según una definición propia. En otras palabras, la obra de arte provoca un conocimiento de los mecanismos mentales y procesos que gobiernan (guiando) la formación del pensamiento y costumbres sociales. (56)

James Collins, Northampton (1939), usa el medio de la fotografía para re-crear situaciones que tiene que ver más con las emociones y sentimientos que con el intelecto. Es un artista post-conceptual. El da a su obra un sentido de humor sutil y traspasando la fría frontera del medio para mostrar no resultados objetivos, sin un cúmulo de sensaciones. Ver e imaginar son las polaridades usadas para encontrar una nueva dimensión del romanticismo. (57)

Bernd y Hilla Becher, (B., Siegen 1931; H., Berlin), trabajan en la esfera de arte conceptual y usan el medio de la fotografía para documentar una arquitectura industrial ahora en proceso de desaparecer como una tipología. El análisis fotográfico de estas tipologías también llega a ser una reacción arqueológica, como documentación y archivos, de esta <<arquitectura encontrada>>, ahora condenadas a ser destruidas. (58)

Bill Beckley, Hamburg, pa. (1946), el artista post-conceptual. Trabaja mediante la yuxtaposición de imágenes y escritos. La imagen fotográfica se fija en objetos y detalles de los objetos diarios. Al texto se incorporan descripciones y fantasías, las cuales se abren por dentro una hacia otra en un proceso constante de divaricación. La imagen es lo visual, el punto fijo en la dislocación dinámica del pensamiento. (59)

Mel Bochner, Pittsburg, (1940), exponente de arte conceptual.

Usa las matemáticas como instrumento para el análisis y para medir el espacio. Este análisis es llevado fuera en un espacio circunscrito que puede ser una hoja de papel o cualquier otro espacio real. Las matemáticas son aplicadas como un modelo de la abstracción para eliminar las cualidades materiales del espacio analizado mientras a la inversa acentúa su dimensión mental. (60)

Roger Cutforth, London (1942), exponente de arte conceptual. Por medio de la fotografía y películas, el analiza las dimensiones del espacio y del tiempo. El espacio es analizado en su profundidad mediante una línea (ruta) de perspectiva perseguida desde el fondo hacia delante, y fijado por el lente de la cámara de cine. El tiempo es representado por las variaciones en la relación entre las figuras y el paisaje. (61)

Janne Darboven, Munich (1941), trabaja en la esfera de arte conceptual. Los signos en sus escritos vienen fundamentalmente del campo del lenguaje matemático. Desde esta área específica Darboven resume la idea de la progresión y la serialidad. La progresión, destinada como aumento o disminución, ocurre en un sentido aritmético. Los números y líneas reproducen en tinta sobre las hojas de papel realmente no son una cita matemática sino los signos de un proceso abstracto y lógico. (62)

Joan Dibbets, Weert (1941), trabaja en la esfera de arte conceptual. Mediante la fotografía y el uso de las imágenes secuenciales, él investiga la percepción visual, analizado en su desarrollo temporal, a través de sucesiones de imágenes en las que cada una representa un momento separado de esa percepción. La totalidad forman un arco de la secuencia y constituye el diafragma completo del tiempo de visión y una serie de información sobre su curso en el espacio. (63)

Henry Flynt, New York, es un artista conceptual, lindado con el grupo experimentalista del Fluxus. Su obra consiste en una serie de escritos teóricos analizando la noción de arte y sus actividades. Mediante la remoción de arte desde la práctica a la teoría, lo cual se refleja sobre sí mismo, él anticipó el arte conceptual cuyo objetivo es auto-cognición. (64)

Ferran García Sevilla, Palma de Mallorca (1950), trabaja dentro de la esfera de arte conceptual. El análisis del medio fotográfico, lo que él usa describir episodios de la vida civil española tales como la muerte violenta de Carrero Blanco. Su obra es por último una investigación del lenguaje de medio de masa, su objetivo presentar la relación de las estructuras de la información, la asociación falsa y contradicciones escondidas. (65)

Dan Graham, trabaja también en la esfera de arte conceptual. Su medio son la cámara y una cámara de cine portátil o videograbadora, mediante lo cual él investiga el espacio y la distancia entre el artista y el mundo circundante, personas y objetos. Su manera de reconocer el espacio es renovado por el empleo del medio técnico lo cual amplía y concreta la esfera de la atención. (66)

Hans Haacke, Cologne (1936), artista conceptual. Usa el análisis para investigar no tanto el concepto de arte como las normas estructurales guiando su sistema. Sus obras explotan las fotografías de los edificios, otra imagen urbana y, en general, la información directa de la economía política, con una vista al arte cambiando de lo estético a lo ideológico. (67)

Douglas Huebler, Ann Arbor (1924), Trabaja en la esfera de arte conceptual. Usa el medio de la fotografía para investigar la dimensión temporal inherente de una obra de arte. Sus fragmentos de documentos fotográficos de sucesos

pertenecen a la vida diaria. El modifica la estructura temporal de la secuencia fotográfica al introducir espacio entre una imagen y la siguiente. Este espacio (la distancia) introduce la idea de tiempo entendido no tanto como la duración sino como una pequeña porción y el instante instantáneo. (68)

On Kawara, Japón (1933), trabaja en la esfera de arte conceptual. Mediante una progresión numérica reproducida sobre las hojas de una serie de libros en las cuales constituyen sus obras, el lleva un análisis de la dimensión temporal. La sucesión anónima del tiempo es elegida al azar de momentos significantes que distingue la experiencia real de la maquinaria indiferenciada de tiempo genérico. Así el número se refiere a una objetivamente declarada individualidad la que es no obstante, ocultada de toda demostración. (69)

Joseph Kosuth, Toledo, Oh. (1945), uno de las principales figuras de arte conceptual, suele tomar las ampliaciones de las definiciones del diccionario reproduciéndolas y aislándolas sobre lienzo. El lenguaje es transformado directamente en el objeto de arte, justo las definiciones cifradas por la cultura llegan a ser el objeto de conocimiento. Su obra es una presentación continua de tautologías donde el lenguaje es la reflexión de si misma y el proceso lógico que lo comienza. El arte es entonces sólo una investigación de la noción de arte. (70)

David Lamelas, Buenos Aires (1944), trabaja en la esfera de arte conceptual. Usa fotografías y películas como medio para analizar su posición propia vis-a-vis realidad (marco, punto de vista, exposición, corto y detalle [fragmento]) y su capacidad objetiva de escribir los movimientos de la realidad [la historia articulada en los límites del argumento (estructura)]. El resultado es la interrupción de la

dimensión temporal. (71)

William Leavitt, Washington (1941), trabaja en la esfera del arte conceptual, aislando estereotipos estilísticos de su concepto. La extracción del dato extrapola el estilo de todas sus referencias históricas y culturales induciéndolo a la superficie de una visibilidad pura. El análisis coincide con el momento culminante del icono, el cual es cargado con una valencia irónica que pone además distancias entre la imagen y su comportamiento. (72)

Bruce Nauman, Portwayne (1941), trabaja mediante el uso de materiales diversos, desde el cuerpo hasta láser y los signos de neones, los cuales conllevan una cualidad antropomorfa, puesto que el artista tiende a restaurarlos a su propia estructura psicósomática. Construye espacios ambientales como un lugar para verificar los dinamismos sensoriales del cuerpo. Su obra llega a ser una práctica procesual de la experiencia y el descubrimiento. (73)

Oman Opalka, Abeville (1931), trabaja en un área situada entre la pintura y el arte abstracto, hace uso de un sistema de signos visuales tomados por una serie de números lo cual él transcribe sobre lienzo. El número llega a ser el medio de una escritura que la progresión ininterrumpida dirige hacia la infinidad. Así el sistema visual y al sistema lógico de visión coinciden, la progresión numérica corresponde a la lectura progresiva de la pintura. (74)

Emilio Prini, Tresa (1943), trabaja dentro de la esfera del arte conceptual. Su análisis pone en juego la estructura, como una unidad de medirla y módulo de existencia anterior a la obra del artista. En su investigación él recoge elementos que son codificados en sus propias formas por el uso, y los transfiere hacia el concepto del arte, donde el material no es sometido a cambios pero es utilizado como un modelo de

información. (75)

Ad. Reinhardt, Buffalo (1913), mediante una continua reducción del gesto de la pintura, aplicando pinturas negras sobre fondos negros, se anticipó a la nueva pintura. Él llegó a este resultado final después de partir de las experiencias con la pintura abstracta, para demostrar el valor igual de toda pintura posible, su definición <<arte como arte>> significa que el arte no es un acto afirmativo, sino un final y un acto repetitivo, un suceso absoluto expresado en la pintura pasada y cualquier cosa que sea pintada en el futuro. (76)

Terry Smith, Sidney (1950), trabaja dentro de la esfera de arte conceptual. Analizando la posibilidad de superar su aspecto tautológico. Utiliza transcripción conceptual pura por el uso de proposiciones, pero al mismo tiempo, mueve la especularidad del lenguaje para adoptar un tipo de investigación abierta la cual no busca soluciones y por consiguiente no permite el análisis para cerrarse en si misma de una manera circular. (77)

Michael Snow, Toronto (1929), trabaja dentro de la esfera del análisis conceptual de lenguaje fotográfico, mediante secuencias en lo cual él organiza la imagen. Él lo divide en una serie de secciones sueltas en lo cual la dimensión temporal es proporcionado por la evidencia progresiva visual de la imagen. El tiempo es el resultado simultáneo y evidente de las unidades temporales singulares capturadas por la cámara y distribuidas sobre la superficie uniforme, en una contextualidad flagrante. (78)

Jhon Stezaker, Worcester (1949), trabaja dentro de la esfera de análisis conceptual, reproduciendo citas y extrapolando desde escritos sobre política y psicoanálisis, cubriéndolos con lemas e imágenes de la más media. Su

investigación produce una descodificación o desciframiento del contexto de arte y un reemplazo de la tautología típica del arte conceptual, el cual permanece circunscrito por lenguaje, mediante el acento puesto en la motivación y contradicción. (79)

Endre Tót, Budapest (1937), trabaja dentro de la esfera de arte conceptual, investigando el concepto de la ausencia. Adopta el lenguaje como una construcción de la palabra, lo que sustituye la realidad. El arte llega a ser una actividad analítica afectando la especificidad de su propio lenguaje, y también el concepto en el que esa actividad es situada, a saber la historia de arte y los modelos que lo han marcado más profundamente. (80)

Bernard Venet, Saint-Aubane (1941), practicante del arte conceptual, muestra tablas y diagramas matemáticos tomados de los campos de la lógica y ciencia. Tiende a alterar los sistemas de arte los cuales son extensamente conocidos por estar basadas en la información de signos diferentes, en otras palabras, sobre una ambigüedad deliberada, para cambiarlo a un tipo único de información -que de la ciencia- lo cual siempre trabaja mediante la presentación de un significado singular. (81)

Lawrence Weiner, Bronx (1940), artista conceptual, trabaja sobre el lenguaje mediante proposiciones analíticas que investigan su movimiento tautológico. Las proposiciones son didacticamente ejemplares y descansan sobre una asunción general, la que determina su dirección semántica. La obra es desmaterializada y emplea como un medio la palabra impresa en las secuencias de libros o directamente reproducida sobre las paredes, usadas como soporte. (82)

Jan Wilson, Seymour (1924), trabaja dentro de la esfera de arte conceptual, usando la discusión con el público como

marco para el análisis. Su inicial cuestionamiento pone en juego la noción de arte. El habla (la palabra, idioma, lenguaje) e intercambio con el público son siempre resueltos en el contexto de arte, lo cual es entonces analizado y reafirmado. El artista responde a preguntas desarrollando una investigación progresiva la cual es constantemente re-abierta por contribuciones exteriores y siempre estimulado hacia modificaciones, las proposiciones verbales. (83)

Marina Abramovic, Belgrado (1946), exponente de <<Body Art>>. Trabaja en los límites de las posibilidades físicas y psíquicas, sujetando su cuerpo a una serie de procesos lo cual determina su relatividad. El proceso siempre pasa mediante el uso de instrumentos y materiales, como cuchillos, fuego e hielo, o sustancias que alteran su estado psicossomático y actuando como un castigo voluntario y una inversión de los impulsos sadomasoquistas. (84)

Vito Acconci, Bronx (1940), exponente de arte de comportamiento. Utiliza varios medios lingüísticos, desde el uso directo de su propio cuerpo hasta lo visual y sonidos grabados de sus performances. El núcleo de su trabajo es el ego (el yo), considerado como un campo de tensión <<psicossomático>>. Hace la alteración de su propio cuerpo, y el análisis de la violencia, lo cual modifica su estructura semántica y permite una conciencia y conocimiento de los límites del comportamiento humano. (85)

David Askevold, Halifax (1940), trabaja dentro de la esfera de arte narrativo, explorando fotografías y textos en una relación visual integrada. Los dos idiomas son colocados en líneas paralelas sin que nunca puedan encontrarse. Las imágenes presentan un margen de ambigüedad intencional (el agua, lo cual transforma la estructura de un cuerpo inmerso), intensificado por el uso de los textos referidos a otras situaciones más que aquellas de la imagen. (86)

Linda Benglis, (1941), su trabajo se origina en la consciencia política del papel de la mujer en la sociedad contemporánea. En su trabajo juega la intención a reaccionar a la subordinación histórica de la mujer representada mediante el signo fálico de la agresividad masculina y la sensualidad. La agresividad es manifestada en la exposición por imágenes tomadas de lo fálico como la conquista y el poder enorgullecerse de su propia arma erótica masculina. (87)

Joseph Beuys, Kleve (1921), es un artista quien se anticipó al arte del comportamiento. Usa su cuerpo y toda posibilidad material (margarina, grasa, cobre) como instrumentos para la liberación del yo y el de <<nosotros>> (sociedad e historia). Mediante el arte intenta reportar la unidad del mundo separado en experiencias especializadas debido al uso parcial de tecnología y explotación del hombre por el hombre. Él fundó la escuela de la creatividad, y dio al arte una intención política. (88)

Christhian Boltanski, París (1944), trabaja mediante la recuperación de la memoria. Es el hábito de presentar objetos o fotografías de objetos como huellas de un pasado lo cual él reconstruye con la intención de construir un objetivo en el presente que es preservado en la memoria subjetiva. Esto implica recuperar la dimensión psicológica y un movimiento de tiempo desde el presente al pasado. (89)

George Brecht, Halfivay (1925), exhibe con el grupo Fluxus. Su trabajo procede de la realización fenomenológica que el mundo es lo que es. El arte es un sistema de signos trabajando en los procesos mentales sobre lo cual el conocimiento es pasado. El objeto es recuperado en su trabajo no en su funcionalidad histórica, o se debe a unas preferencias afectivas y sentimentales por parte del artista, pero como una realidad en sí misma lo cual fomenta un

conocimiento de realidad y un proceso mental no dirigido al respecto de su uso diario. (90)

Marcel Broodthaers, Bruxelles (1921), desarrolló la concepción mental de arte mediante su trabajo, su matriz procede de los trabajos de Duchamp. Su inclinación mental se dirigió hacia la imaginación, ironía, sutileza y sabor literario, revestidos de lados míticos de la cultura e inventar situaciones imaginarias. El uso de cualquier medio - films, filminas, mapas, libros de ejercicio y ambientes- para sus elaboraciones imaginarias y el juego de la luz de su investigación. (91)

Gunter Brus, Viena (1938), artista del cuerpo, miembro de la Escuela de Viena, trabaja mediante mutilación y la crueldad aplicada a su propio cuerpo, el cual llega a ser el campo de acción para gestos directos contra el mismo. Las acciones son llevadas a cabo en un nivel privado y también ante el público, y siempre para reducir la pretensión de arte a un rito auto-sacrificial y para un exhibido y no exhibida degradación de sus propias funciones corporales, yendo más allá del límite de la teatralidad del arte y las convenciones edificantes. (92)

Chirs Burden, Boston (1946), trabaja mediante acciones de la vida en la cual él experimenta las situaciones desbordantes, tales como permanecer 22 días sobre una plataforma suspendida desde el techo de una galería, o dar la vuelta a una ciudad con la cara cubierta por un pasamontañas durante tres días, o el que un amigo le dispare en el brazo izquierdo desde una distancia de 4.5 metros. Su objetivo es emprender la violencia en su mayor avante psicológico, como un examen para el artista y la audiencia. (93)

Douglas Davis, Washington (1938), artista de video. Analiza el complejo sistema de relaciones entre el artista, el medio

de la televisión y el espectador. El utiliza el medio como un campo total de acción, el carácter frontal rotativo del video para construir lo más dúctil y producir una comunicación más extensiva. El artista literalmente, que es, físicamente, camina a lo largo de la pantalla, invitando a los espectadores a hacer lo mismo y buscando un contacto mediante un diafragma o un objetivo sutil del medio. (94)

Walter De María, Albany (1935), ha trabajado particularmente en las esferas de Land art (arte de la tierra), mediante acciones dirigidas en el paisaje natural y por tierra acumulando en la estructura de las galerías cerradas. Su acción en las áreas abiertas del desierto mediante signos macroscópicos en la escala del paisaje, lo cual circunscribe el espacio indeterminante de la naturaleza -el infinito-. El espacio marcado por el cuerpo del artista, también, denota una atención a la naturaleza apropiada como experiencia, en la obra de un orden formal. (95)

Barry Flanagan, Prestatyn (1941), usa materiales en su estado crudo u objetos ordinarios organizándolos en formas los cuales corresponden a las posibilidades proporcionadas por los materiales varios y sus aptitudes como formas espontáneas. La espontaneidad es meditada por referencia a una fuente conceptual lo cual, en una etapa después, reexamina formas y funciones como la acumulación de significados posibles. (96)

Gilbert and George (Gilbert, Italia 1943- George, Orvon 1942), artistas del comportamiento. Ellos usan sus propios cuerpos para construir esculturas vivientes. Sus obras consisten en transferir al campo de actitudes del arte hábitos que pertenecen a la esfera de cosas vividas, de la vida personal. Su estilo es el médium, lo cual les permite recobrar diarias y aún lo trivial, en un plano estético. En unas de sus obras recientes la relación intersubjetiva es

insertada contexto ambiental más articulado. (97)

Alan Kaprow, *Atlantic city* (1927), usa el <<Happening>> como un instrumento creativo. El evento se origina en el uso de materiales dispares y la introducción de tiempo como una dimensión real de su obra. La duración corresponde a la acción actual llevada a cabo por el artista junto a la audiencia, quienes juegan una parte activa en la obra. Los gestos son siempre elementales y pertenecen a la realidad diaria, por ejemplo, un montón de llantas de coche en un espacio definido. El problema no es el resultado, sino el proceso de acumular los gestos iniciales del artista y aquellos que subsiguientemente produjo su audiencia. (98)

Christine Kozlov, *Born* (1945), usa el arte como investigación en lo físico de la mente, mediante referencias tomadas de neurofisiología, neuroquímica, neuropatología, neurocirugía y neuropsicología. Aplica los sistemas derivados de estas disciplinas al lenguaje del arte. Sus películas tienen un comportamiento humano como su tema, como cerrar del todo la evidencia de una realidad que no ha dado información, pero en si factualidad propia y la motivación directa. (99)

Les Levine, *Dublin* (1936), usa solo cintas de vídeo, para doble investigación: como médium empleado y aquella que la situación representa. Su objetivo es verificar la especificidad del vídeo en su estructura lingüística, el campo de exposición, la sincronía entre el tiempo real y el tiempo televisivo, montaje en la cámara, y el disparo, lo cual empieza desde un <<encuadrado>> de la imagen y movimientos más cercanos hasta lo grotesco inherente en detalles y en lo trivial esto finalmente se presenta. (100)

Geoege Maciunas, *Kavnas-Lithuania* (1931), fundador y líder del grupo Fluxus. Desarrolló una idea de arte total, la obra -por ejemplo: una mesa de ping-pong- prepara una ocasión para

cambiar las costumbres mentales dirigiendo nuestra vida cotidiana dentro-fuera. El arte no es nunca un gesto formal y definitivo, sino un comportamiento liberado para ser practicado aun fuera de los canales institucionales del arte. Para Maciunas, Fluxus significa no la producción de objetos sino de situaciones. (101)

Antonio Muntadas, Barcelona (1948), trabaja mediante acciones tendiendo a un aspecto notable de la menor actividad sensorial, tacto, sabor, olfato, como opuesto a lo retinal de la tradición del arte. En esta manera una descuidada actitud generalmente es favorecida, fomentar un amplio conocimiento de la realidad. Usando vídeo cinta, hace entrevistas con la gente en la calle, y más tarde transmite la grabación sobre circuitos públicos para alcanzar una forma directa de comunicación. (102)

Dennis Oppenheim, Mason City (1938), trabaja en la esfera de arte de la tierra, con operaciones implicando el paisaje en la forma de signos macroscópicos. Ahora el trabaja mediante instalaciones o vídeo cinta, en lo cual él investiga y experimenta con los límites corporales, físicos y la tolerabilidad física a la presión mecánica extraída durante sus obras. Estas pruebas son llenas de referencias, desde lo grotesco de las marionetas hasta la obsesión de una repetición que no puede ser interrumpida y el uso irónico cruel del cuerpo humano. (103)

Michelangelo Pistoletto, (1933), él se pone a trabajar con placas de metal y comparar la realidad con la representación. Sus espejos muestran imágenes superpuestas, objetos cotidianos o figuras tomadas de algún gesto fijado. Sus obras recientes consisten en instalaciones, donde la superficie especular pura establece un espacio compuesto y unas relaciones temporales con su ambiente. La imagen dinámica reflejada es el espectador, en una doble función como objeto

mirado y sujeto que mira. (104)

Arnulf Rainer, Baden bei Viena (1929), pertenece a la Escuela de Viena. Usa el cuerpo como un campo de análisis de sus alteraciones y modificaciones se sus <<poses>>, él usa una cámara, mediante la cual graba las actividades <<psicóticas>> lo cual el mismo asume. Sucesivamente el artista interviene sobre la fotografía mediante signos, lo cual subraya la psicopatología de su expresión. (105)

Rudolf Schwarzkogler, Viena (1940), artista del cuerpo, miembro de la Escuela de Viena, usó arte como sufrimiento corporal. Sus acciones consistían en un modelo de sofocación producida por vendajes con lo cual él cubría completamente todo su cuerpo, las fotos lo representan acostado sobre un lado, se acostó en una especie de mesa anatómica en la cual se vela en una posición exhaustiva de muerte violenta, de alguien que ha estado bajo la violencia, onanisticamente practicada e invocada. (106)

Robert Smithson, Passaic (1937), practicante del Arte de la Tierra. Operó en espacios abiertos, su acción consistió en extender los procesos formales de la geometría al espacio no formal de la naturaleza. Formas espirales fueron construidas en una continuidad con su territorio circundante. Los materiales que empleó eran tomados de el mismo paisaje en el cual actuó. La obra establece una conexión entre la naturaleza y la cultura, entre el objeto encontrado del paisaje y el proyecto del artista en su alteración. (107)

Keith Sonnier, Marmov (1941), trabaja con diversos materiales y con cualquier médium -luz de neón, sonido, cristal o espuma de caucho- y forma un ambiente como un sistema de relaciones. Los materiales son usados como ellos son, colocado uno tras otro en un estado de mera asociación y no de integración. El resultado es el desarrollo de un proceso el cual pone en

libertad los elementos y materiales de sus forzadas relaciones, por un sistema de posibilidades inéditas, como un estímulo para el espectador. (108)

Wolf Vostell, Leverkusen (1932), exponente del grupo Fluxus. Usa varios medios expresivos, relacionando datos y signos tomados de varios contextos. Su propósito es una declaración sobre la estructura de la violencia que guarda el sistema, y sobre los rompimientos de tratos sociales. El uso del Happening denota una necesidad para que el público tome parte en su obra, y la participación del público, completa y satisface las intenciones del artista. (109)

Darío Villalba, San Sebastián-España (1939), usa la fotografía para captar la antropología de los marginados sociales tales como enfermos mentales, criminales y subnormales. Más tarde él extiende y manipula la fotografía con marcas, encapsulandola en soportes plásticos transparentes. La diferencia y el mundo cerrado del demente son encerrados en la imagen, lo cual emprende la distancia y tensión de un icono asustado o espantado. (110)

Zaj: Juan Hidalgo-Walter Marchetti, Hidalgo (Tamarán 1927); Marchetti (Canosa di Puglia 1931), un grupo que trabaja dentro de la esfera de la música, mediante acciones objetivadas en una recuperación de los gestos de la vida cotidiana, sonidos y ruidos. El estado de gestos, un tipo de atención y concentración sobre la ley de la esfera de la existencia, lo que es un privilegio en un sistema de relaciones que iguala el silencio con el sonido, el instrumento musical con la ausencia de instrumentos y el código de seriedad de conciertos con una ironía que proclama el valor del silencio en lugar de sonido. (111)

Tomando en consideración que en la década de los años sesenta y de los setenta, los artistas de los que hemos hablado no

son todos aquellos creadores que produjeron obras relacionadas al arte conceptual, aun podriamos recordar nombres tales como: G.Attalai, M.Beadura, M.Bagnoli, L.Baumgarten, D.Bay, A.Boetti, M.Boezem, K.P.Brehmer, T.Brown, J.Lee Byars, A.Cadere, P.Campus, M.Camille Chaimowitz, J.Charlir, G.Chiari, Christo, J.Collins, R.Cumming, R.Damujanoiú-Damnjan, Gino De Deominicis, Braco-Slobodan Dimitrijewic, V.Export, L.Fabro, R.Filliou, T.Fox, A.Fulton, El grupo Idea General (R.Gabo, J.Saía, M.Tims), J.Gerz, Gillette, Ph.Glass, N.Gravier, D.Higgins, J.Hailliard, N.Hoh, R.Horn, P.Hutchinson, A.Limura, R.Irwin, J.Jonas, N.Kitchel, Lake, La Monte Young y M.Zazeela, J.Le Gac, V.Lüthi, Francesco Matarrese, B.Mc Lean, A.Messenger, B.Miller, M.Miss, M.Monk, N.E.Thing Co, Estilo bello (R.Fletcher, P.Richards, G.Chittiy, M.Nordman, Nusberg, L.Ontani, J.Otth, N.J.Paik, Ch.Palestine, J.Paolini, S.Paxton, V. Pisani, T.Riley, K.Rinke, U.Rosenbach, D.Rot, A.Ruppersberg, E.Ruscha, R.Salvadori, V.Schley, T.Schmit, H.Schober, K.Siewerding, G.Emilio Simonetti, N.Spero, D.Spoerri, D.Tremlett, G. Van Elk, V.Wantier, B.Watts, W.Wegman, R.Welch, D. Wheeler, R.Whitman, Arakawa, R.Prince, A.Piemoentese, M.Kelley, D.Ban, Ch. Williams, S.Charlesworth, Clegg y Guttman, L.Lawler, G.Ligon, Th.Locher, S.Prina, B.Spector; en España: F.Abad, J.Benito, A. Corazó, García Sevilla, A.Mercader, A.Muntadas, C.Santos, A.Fingergood, O.López Pijuan, M.Rovira, J.Sanz, C.Pazos, M.Cunyat, L.Utrilla, N.Criado, L.Muro, S.Saura, A.Rivé, R.Llimós, Viladecans, X.Franquesa, S.Gubern, Ameller, F.Amat, J.P.Grau, F.Jordan, M.L.Borrás, D.Giral, Mirrallés, X.Vilageliu, M.González, Carbó, Costa, Julian, Portabella, Sales, Selz, Torres, entre otros.

NOTAS DE II. EL FENOMENO DEL ARTE CONCEPTUAL Y SUS MODELOS

II.1. Historia, caracteres generales, fenomenología y modelos

- (1) Combalía, D. V. : La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual. Editorial Anagrama, Barcelona, 1.975. pp. 16-18.
- (2) Marchán Fiz, S. : Del arte objetual al arte de concepto. Editorial A. Corazón, Comunicación, la primera edición, Madrid, 1.972, pp. 207-208.
- (3) Lewitt, S. : Paragraphs on conceptual art. En: Artforum, v/10, 1.967, p. 80.
- (4) Marchán Fiz, S. : Del arte objetual al arte de concepto. Akal, 5ª Edición, Madrid, 1.990, p. 251.
- (5) Kosuth, J. : Art after philosophy. Studio international, Oct 1.969. ó en Marchán Fiz, S. op. cit. pp. 415-422.
- (6) Perreault, J. : Solo palabra. En: Battcock: "La idea como arte", Editorial G. Gili, Barcelona, 1.977, p. 107.
- (7) Rosenberg, H. : Arte y palabras. En: Battcock: "La idea como arte", Editorial G. Gili, Barcelona, 1.977, pp. 118-119.
- (8) Bonito, O. A. : Europe / America. The different avant-gards, deco press, Milano, Italy, 1.976, p. 14.
- (9) Hughes, R. : Decadencia y agonía de la vanguardia. Time, 18 de diciembre de 1.972. ó en Battcock, G.: La idea como arte. Ed. G. Gili, Barcelona, 1.977, pp. 144-147.
- (10) Aliaga, Juan Vte. ; Cortés, J.M. : Crédito y descrédito del arte conceptual. Edición Servicio de publicaciones, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1.990, p. 7.
- (11) Aliaga, Juan Vte. ; Cortés, J.M. : op. cit. p. 31. Entrevista con Jhon Baldessari.
- (12) Aliaga, Juan Vte. ; Cortés, J.M. : op. cit. p. 31.
- (13) Aliaga, Juan Vte. ; Cortés, J.M. : op. cit. pp. 41-43. Entrevista con Simón Marchán Fiz.
- (14) Millet, C. : El precio del rescate. En: Aliaga, Juan Vte. ; Cortés, J.M. : op. cit. pp. 73-82.

- (15) Morgan, C.R. : La situación del arte conceptual desde <<January show>> hasta nuestros días., En: Aliaga, Juan Vte. ; Cortés, J.M. : op. cit. pp. 85-91.
- (16) Aliaga, Juan Vte. ; Cortés, J.M. : op. cit. pp. 119-123. Entrevista con Morgan, Stuart.
- (17) Sureda, J ; Guasch, A.M. : La trama de lo moderno. Akal, Madrid, 1.987, pp. 149 - 151.
- (18) Thomas, K. : Hasta hoy. Estilos de las artes plásticas en el Siglo XX. Ediciones delserbal, 2ª reimpresion, Barcelona, 1.994. p. 18.
- (19) Stangos, N.: Conceptos de arte moderno. Alianza editorial, Madrid, 1988. p.211.
- (20) Stangos, N.: op. cit., p. 212.
- (21) Stangos, N.: op. cit., pp.212-215.
- (22) Morton, L.H. :Theories of three conceptual artist: A critique and comparasion. (Tesis Doctoral), Ball State university, Munice, Indiana, 1.985, pp. 1-3.
- (23) Meyer, U. : Conceptual art. E. P. Dutton, New York, 1.972, pp. VII - XX.
- (24) Encuentros 1972.: Encuentros 1972. Alea, Pamplona, 1972, vease C. Millet: Arte conceptual. sin página.
- (25) Millet, C. : op. cit. (14), pp. 73-75.
- (26) Lewitt, S. : op. cit., p. 83.
- (27) Lippard, L.R. : Six years : The dematerialization of the object. New York : Praeger publishers, 1.973, p. 129.
- (28) Lewitt, S. : op. cit. (3), pp. 79-83.
- (29) Lewitt, S. : Sentences on conceptual art. Art-language (England), May 1.969, pp. 11-13. ó en U. Meyer: Conceptual art, New York, E.P. Dutton, 1.972, pp. 174-175. ó en Marchán Fiz, S. 1.990, pp. 414-415.
- (30) Lewitt, S. : op. cit. (3), p. 83.
- (31) Lewitt, S. : op. cit. (3), p. 83.
- (32) Licht, L. : Sol Lewitt, Exhibition catalouge. The Hague: Gemeenteamuseum, 1.970. p. 30.

- (33) Lippard, L. ; Chandler, J. : The dematerialization of art. Art international, Feb. 1.968, p. 31.
- (34) Lewitt, S. : op. cit. (29), pp. 11-12.
- (35) Lewitt, S. : op. cit. (29), pp. 11-12.
- (36) Huebler, D. : In January 5-31. Exhibition catalogue, New York: Seth Siegelaub, 1.969, n.p.
- (37) Lippard, L. : op. cit. (27), p. 179. John Baldesari, July 24, 1.970, San Diego.
- (38) Siegelaub, S. : Art without space. Symposium. Weiner, Barry, Huebler and Kosuth. W A B I -FM, 2 Nov 1.969. en Lucy R. Lippard: Six years, p. 179.
- (39) Siegelaub, S. : op. cit. p. 179.
- (40) Siegelaub, S. : op. cit. p. 179.
- (41) Siegelaub, S. : op. cit. p. 179.
- (42) Lewitt, Sol. : op. cit. (29). p. 12.
- (43) Goldin, A. and Kushner, R. : Conceptual art as opera. Art News, April 1970, p. 43.
- (44) Kosuth, J. : op. cit. (5), p. 135.
- (45) Kosuth, J. : J. Kosuth on Ad. Reinhardt. En: Caver, spring-sammer, 1.980. p. 10
- (46) Kosuth, J. : op. cit. (5), p. 135.
- (47) Kosuth, J. : Introductory notes by the American editor. Art-Language (England) 2, Febrero 1.970, pp. 2 - 3. 6 en Art after philosophy and after, 1.991.
- (48) Lippard, L. : op. cit. (27), p. 263.
- (49) Kosuth, J. : op. cit. (45), p. 10.
- (50) Siegelaub, S. : In conversation with Charles Harrison. On exhibition and The World at large. Studio International, December, 1.969, p. 202.
- (51) Bonito, O. A. : Europe / America. The different avant-gardes. Deco press, Milano, Italy, 1.976. p. 71.
- (52) Bonito, O. A. : op. cit., p. 72.
- (53) Bonito, O. A. : op. cit., p. 76.

- (54) Bonito, O. A. : op. cit., p. 83.
- (55) Bonito, O. A. : op. cit., p. 85.
- (56) Bonito, O. A. : op. cit., p. 107.
- (57) Bonito, O. A. : op. cit., p. 123.
- (58) Bonito, O. A. : op. cit., p. 88.
- (59) Bonito, O. A. : op. cit., p. 89.
- (60) Bonito, O. A. : op. cit., p. 94.
- (61) Bonito, O. A. : op. cit., p. 125.
- (62) Bonito, O. A. : op. cit., p. 127.
- (63) Bonito, O. A. : op. cit., p. 133.
- (64) Bonito, O. A. : op. cit., p. 142.
- (65) Bonito, O. A. : op. cit., p. 146.
- (66) Bonito, O. A. : op. cit., p. 153.
- (67) Bonito, O. A. : op. cit., p. 158.
- (68) Bonito, O. A. : op. cit., p. 167.
- (69) Bonito, O. A. : op. cit., p. 175.
- (70) Bonito, O. A. : op. cit., p. 183.
- (71) Bonito, O. A. : op. cit., p. 186.
- (72) Bonito, O. A. : op. cit., p. 188.
- (73) Bonito, O. A. : op. cit., p. 215.
- (74) Bonito, O. A. : op. cit., p. 225.
- (75) Bonito, O. A. : op. cit., p. 239.
- (76) Bonito, O. A. : op. cit., p. 244.
- (77) Bonito, O. A. : op. cit., p. 270.
- (78) Bonito, O. A. : op. cit., p. 272.
- (79) Bonito, O. A. : op. cit., p. 277.
- (80) Bonito, O. A. : op. cit., p. 279.

- (81) Bonito, O. A. : op. cit., p. 284.
- (82) Bonito, O. A. : op. cit., p. 291.
- (83) Bonito, O. A. : op. cit., p. 295.
- (84) Bonito, O. A. : op. cit., p. 69.
- (85) Bonito, O. A. : op. cit., p. 70.
- (86) Bonito, O. A. : op. cit., p. 78.
- (87) Bonito, O. A. : op. cit., p. 91.
- (88) Bonito, O. A. : op. cit., p. 92.
- (89) Bonito, O. A. : op. cit., p. 98.
- (90) Bonito, O. A. : op. cit., p. 99.
- (91) Bonito, O. A. : op. cit., p. 101.
- (92) Bonito, O. A. : op. cit., p. 104.
- (93) Bonito, O. A. : op. cit., p. 105.
- (94) Bonito, O. A. : op. cit., p. 128.
- (95) Bonito, O. A. : op. cit., p. 130.
- (96) Bonito, O. A. : op. cit., p. 140.
- (97) Bonito, O. A. : op. cit., p. 150.
- (98) Bonito, O. A. : op. cit., p. 174.
- (99) Bonito, O. A. : op. cit., p. 184.
- (100) Bonito, O. A. : op. cit., p. 191.
- (101) Bonito, O. A. : op. cit., p. 197.
- (102) Bonito, O. A. : op. cit., p. 213.
- (103) Bonito, O. A. : op. cit., p. 226.
- (104) Bonito, O. A. : op. cit., p. 237.
- (105) Bonito, O. A. : op. cit., p. 241.
- (106) Bonito, O. A. : op. cit., p. 263.
- (107) Bonito, O. A. : op. cit., p. 271.

***III. ANALISIS Y VALORACION DE
LOS TEXTOS DE KOSUTH***

III. ANALISIS Y VALORACIÓN DE LOS TEXTOS DE KOSUTH

III.1. "Arte y filosofía"



En el primero y segundo capítulo tuvimos en cuenta lo siguiente:

En el primer capítulo de un modo descriptivo se explicó acerca de la personalidad, educación, intereses particulares y actitudes de Joseph Kosuth, teniendo en cuenta siempre los hechos significativos de su desarrollo artístico. Entre el segundo apartado del primer capítulo y el segundo capítulo se ve como la obra de Kosuth (Obras-Textos), no surge aisladamente sino que es el resultado de un contexto socio cultural. Kosuth pertenece al grupo de los conceptualistas de su tiempo. También se habló de un amplio grupo de artistas conceptuales y el objeto de la experiencia artística de cada uno, como marcador de una época: el momento del arte conceptual se puede localizar entre los años de 1967 y 1972. Esta tendencia se formó en países Europeos, en América y Japón. Dos exhibiciones programadas en la primavera de 1969, 'op Losse Schroeven' en Amsterdam y 'cuando las actitudes llegan a ser forma' en Berne. Estas establecieron un patrón para el involucramiento de artistas en la propuesta y a menudo en la instalación de sus propios trabajos. Entre 1969 y 1972 otras exposiciones surgieron en Londres, Krefeld, Lucerne, Nueva York, Seattle, Vancouver, Tokio y otras ciudades, culminando en 1972 con 'Documenta' de Kassel en Alemania. Como dice Ch. Harrison, durante este período, 'el arte conceptual' fue un término entre muchos utilizados en el mundo del arte y del periodismo para referirse ya bien sea a la tendencia amplia como un todo o a designar más o menos a facciones coherentes dentro de el.

El propósito de este capítulo es examinar el texto más significativo de Kosuth, teniendo en cuenta que Kosuth ha escrito extensamente sobre su obra y teoría.

Los objetivos son:

I. Responder a las preguntas formuladas en los objetivos de este estudio; recordando que en el primer capítulo de manera descriptiva también hemos hablado de tales cuestiones.

II. Examinar las ideas de Kosuth, insistiendo sobre sus reflexiones sobre el problema de la forma y el contenido en la obra de arte.

Para lograr los objetivos expuestos debemos clarificar algunos temas.

Al hablar de los textos de Kosuth y en este caso reflexionar sobre "Arte y Filosofía", primero expresamos lo que Kosuth nos dijo en la entrevista que tuvimos con él en el mes de septiembre de 1995, cuando le hicimos la siguientes preguntas:

1) Kosuth en el caso que vuelves a leer el texto "Arte y Filosofía", ¿Qué puntos encontraría no funcionales en la formulación de su teoría? y 2) ¿Podrías decirnos los cambios que han sucedido después de que tu formulaste tu teoría en "Arte y Filosofía"?

Al respecto de la primera pregunta afirmó:

"Internamente no tiene problema, lo único es que es limitado en errores debido a mis propias limitaciones cuando yo la concebí. En cierta forma siempre estamos escribiendo acerca de nuestros límites... así que escribo en cierta forma para clarificar mis propias ideas, para aprender de mi mismo sobre lo que estoy pensando... mis aceveraciones intelectuales están en las obras mismas, mi teoría proporciona un contexto en el que se puede entender mejor esa práctica".

Y Kosuth nos dio la siguiente respuesta al respecto a la segunda pregunta:

''De muchas maneras es difícil para mi contemplar la persona que escribió este texto. Ya no existe. Por que yo me transformé y he crecido de muchas formas desde el punto de vista que era un hombre muy joven en los años sesenta y todos mis escritos plasman esos cambios a partir de ese momento''.

Para V. Combalía (1975), por dos razones el texto de Kosuth tiene importancia por un lado, por que se trata del (casi) único documento de carácter programático; y, por otro lado, por que prácticamente (salvo el tímido -aunque justo- intento de Chantal Beret en <<Art press>> núm. 10, pp.16-17), no existe ninguna <<contestación>> a nivel teórico de tal postura. No obstante, las razones que propone, por ejemplo, Luise H. Morton (1985), para reflexionar sobre "Arte y Filosofía" de Kosuth son:

I. El artículo ha sido reconocido por editores, críticos, historiadores como un signficante y obra seminal para el movimiento de arte conceptual;

II. El artículo ha sido publicado más de una vez;

III. La fecha original de la publicación era anterior a 1970;

IV. El enfoque del trabajo es sobre cuestiones filosóficas de la naturaleza y el papel del arte.

Luise H. Morton en su estudio, "Three conceptual artists: A critique and comparison", ha formulado las siguientes preguntas:

1. ¿Cómo Kosuth define el término Arte conceptual?

2. ¿Cuál es el criterio de Kosuth con respecto a las relaciones entre artista, obra y espectador?

3. ¿Que tan convincentes son los argumentos que soportan la postura conceptual? y

4. ¿Cuál es el valor y el efecto de este documento teórico - para los artistas, los críticos, y el público?

En la segunda pregunta de Luise Morton, la relación triangular artista, obra, y espectador tomarán la siguiente configuración:



Sin embargo en el enfoque dado a este estudio es para analizar los componentes de la producción artística que se puede ver en el siguiente gráfico:

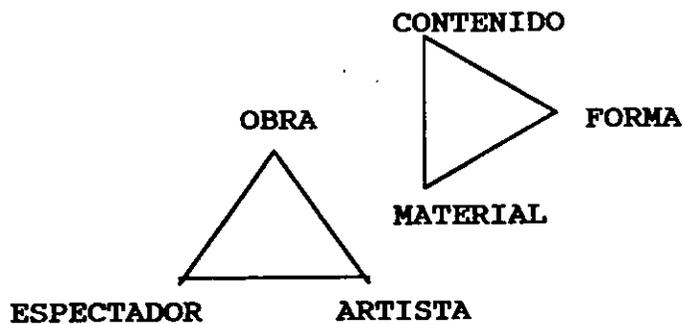


GRÁFICO N°19

Recordando la opinión de Ch. Harrison (1991) al respecto de la relación entre artista, obra, y espectador, se puede destacar:

"Los cambios en el arte son generalmente insignificantes excepto aquellos que abarcan alguna forma de cambio cognocitivo, y excepto aquellos que imponen o suponen alguna modificación de estos procesos de triangulación por lo cual significa un espectador, una obra de arte, y un mundo de prácticas posibles y referentes son ubicadas relativamente uno a otro" (1)

"Arte y filosofía" fue escrito en 1969 por Joseph Kosuth como un artículo de tres secciones. Fue publicado en la Revista de Arte "Studio International". En la primera sección, Kosuth presenta el cuerpo principal de su visión sobre arte y filosofía. En la segunda sección, subtulado "'Arte Conceptual' y Arte Reciente" , es una breve discusión de la obra de otros artistas conceptuales. La tercera sección contiene ilustraciones de la obra de algunos de los artistas discutidos en la segunda parte, acompañado de una breve descripción de las propias obras conceptuales de Kosuth.

"Arte y Filosofía"

El propósito del kosuth en la primera sección es "analizar la función del arte y su consiguiente viabilidad". Para alcanzar este fin, él empieza su análisis con una discusión de la filosofía y después vuelve a poner distinción entre arte y estética.

Resumiendo las ideas de Kosuth, él formula cinco tesis:

1. El siglo XX ha sido la época que podríamos llamar "Del fin de la filosofía y el principio del Arte".
2. Es necesario la separación entre estética y arte.
3. La verdadera función del arte es cuestionar la naturaleza del arte.

4. Las obras de arte son proposiciones analíticas.
5. La viabilidad del arte descansa en su capacidad de existir en su interés propio.

En nuestro análisis, tendremos en cuenta las opiniones de V. Combalía (1975), y las de L.H.Morton (1985), al respecto (Arte y Filosofía del Kosuth), aunque nuestros objetivos difieran de ellos.

Antes de examinar en detalle los principios básicos es necesario considerar una noción central -dice L.Morton- de Kosuth que es la "condición artística", ya que esto no es un término estándar en la teoría del arte ni es definido explícitamente por Kosuth, debiendo mirarlo en los pasajes particulares del texto en lo cual lo usa. El término aparece en ocho casos separados dentro de la primera sección de "arte y filosofía", que en la mayoría de los casos indica algo particular; éstos ocho casos son:

I. "Y no es menos cierto que existe una <<condición artística>> en el arte anterior a Duchamp, pero sus otras funciones o razones de ser son tan pronunciadas que su habilidad para funcionar claramente como arte limitan su condición artística tan drásticamente que no es más que arte mínimo". (2)

II. "Un ejemplo de objeto puramente estético es cualquier objeto decorativo, ya que la función primaria de la decoración es <<añadir algo para hacer otra cosa más atractiva; adornar; ornamentar>>, y esta actividad está directamente relacionada con el gusto. Esto nos lleva directamente al arte y a la crítica <<formalista>>. El arte formalista (en pintura y escultura) es la vanguardia de la decoración y, hablando en puridad, se podría afirmar razonablemente que su condición artística es tan pequeña para todo propósito funcional que no tiene nada de arte y sólo consiste en puros ejercicios estéticos".(3)

III. "En la filosofía tabula rasa del arte, sin embargo, <<si alguien dice que es arte>>, cómo ha argumentado Donald Judd, <<lo es>>. A partir de ahí, la pintura y la escultura formalistas pueden obtener el reconocimiento de una <<condición artística>>, pero sólo en virtud de su presentación en términos de su idea de arte (por ejemplo, un lienzo de forma rectangular extendido sobre un marco de madera y manchado con tales y tales otros colores, utilizando éstas o aquellas formas, proporcionando tal y tal experiencia visual, etc). Si examinamos el arte contemporáneo bajo este prisma comprenderemos la nimiedad del esfuerzo creador de los artistas específicamente formalista, y de todos los pintores y escultores (que hoy trabajan como tales) en general. (4)

IV. "A.J. Ayer, al evaluar la distinción kantiana entre lo analítico y lo sintético, dice algo que puede sernos útil: <<Una proposición es analítica cuando su validez depende exclusivamente de las definiciones de los símbolos que contiene, y sintética cuando su validez está determinada por los hechos de la experiencia>>. La analogía que quiero establecer se refiere a la condición artística y a la condición de la proposición analítica. En la medida en que no parecen ser creíbles como otras cosas, ni tratar de nada más (de nada más que el arte), las formas de arte que más clara y tajantemente sólo pueden ser referidas al arte, son las más próximas a las proposiciones analíticas". (5)

V. "Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, 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 (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que <<si alguien dice que es arte, lo es>>)".

"Desde luego, es casi imposible discutir de arte en términos generales sin hablar en tautologías, pues intentar <<captar>> el arte por cualquier otra <<mirilla>> es centrarse en otros aspectos o cualidades de la proposición, que generalmente son nimios para la <<condición artística>> de la obra de arte. Así se empieza a comprender que la <<condición artística>> del arte sea un estado conceptual". (6)

VI. "¿Cómo puede ser, pues, que sepamos su actividad? porque nos ha dicho que es arte por las acciones que ha emprendido después, cuando su <<actividad>> ya ha cesado. Es decir, porque su obra se haya en varias galerías, porque el residuo físico de sus actividades va a parar a los museos (por que las vende a los coleccionistas, aunque, tal como hemos señalado, los coleccionistas no tienen la menor importancia para la <<condición de arte>> de una obra".(7)

VII. "Dado que las formas de arte que pueden ser consideradas proposiciones sintéticas son verificables en el mundo, para comprenderlas debe abandonar la estructura tautológica del arte y considerar la información <<exterior>>. Pero para considerarlas como arte es necesario considerar esa misma información exterior por que la información exterior (las cualidades experienciales) tienen su propio valor intrínseco. Y para comprender ese valor no se necesita un estado de <<condición artística>>. A partir de ahí es fácil comprender que la viabilidad del arte no tiene nada que ver con la presentación de tipos de experiencias visuales (o de otro tipo)".(8)

VIII. "Aún así, las varias cualidades atribuibles a una <<condición artística>>, como la de la poesía, la novela, el cine, el teatro, y diversas formas musicales, son los aspectos de ellas más próximos a la función de arte, tal como la hemos descrito aquí. ¿No se puede relacionar la decadencia de la poesía a la implícita metafísica derivada del uso poético del lenguaje <<común>> como lengua artística? En Nueva York se pueden apreciar los últimos estadios de la decadencia de la poesía en el paso dado recientemente por los poetas <<concretos>> para emplear objetos reales y el teatro. ¿No será, acaso, que sienten la irrealidad de su forma artística?". (9)

El primer comentario

L. Morton (1985) en el primer caso, tiene en cuenta, el término la condición artística aparece designar a alguna función de arte, partiendo que Kosuth se refiere a otras funciones del arte en la misma frase. Kosuth, también, hace referencia a otros estados de otras funciones del arte que

domina el arte anterior a Duchamp, entonces limitando la condición de arte.

Este pasaje padece de difícil estructura de frase, probablemente definidos los términos, generalmente carece de claridad. Es la "habilidad del arte" funcionar como arte una "función" del arte. ¿Qué es el significado del término "función"? Qué puede ser deducido de este pasaje, de cualquier modo, es que a partir de una "condición artística" puede ser limitado por otras "funciones del arte", una condición artística debe admitir etapas.

En segundo caso, maneras en el uso indirecto que objetos decorativos no son arte pero "puros ejercicios estéticos". Kosuth argumenta que las pinturas y esculturas formalistas son decorativas, ejercicios estéticos cuya "condición artística" es tan mínimo como representarlos no-arte. De este pasaje podemos deducir que una condición artística (de algún grado no especificado) es un rasgo necesario de arte, a partir de una falta no tenemos arte sino mera decoración. Podemos también concluir que una condición artística no hace nada con una estructura formal del objeto de arte o sintaxis a partir de la estructura es lo que arte formalista hace referencia sobre ella. Si el término la "condición artística" se refiere a los aspectos semánticos o significado de arte es abierta a la cuestión en este punto, pero que puede ser porque Kosuth está implicando en el tercer caso.

En el tercer caso, Kosuth otorga a la pintura o escultura formalista una "condición artística" si la obra es presentada en "términos de su idea artística", y designada como arte por alguien (si alguien lo llama arte, es arte). Desde esta contradicción lo que Kosuth dijo en el segundo caso, donde él reclamó que arte formalista no tenía una condición artística adecuada para hacer arte, el lector se queda perplejo como ambas declaraciones puedan ser verdaderas. Es posible que

Kosuth es meramente sugiriendo que la condición artística es relativa y depende de cómo una obra de arte es percibida: si uno percibe la idea, es arte y si uno percibe sólo la estructura, no es arte. Donde la estructura y la idea son la misma cosa, como en arte formalista, puede ser posible elegir uno que aspecto a percibir. No obstante, cómo se lo mantiene en vigor, el pasaje es vago e inconsistente con los previos referencias del Kosuth a la condición artística.

El pasaje también deja perplejo a uno el cual es cualificado nombrar el arte. Si alguien puede llamar algo como arte, entonces el término llega a ser tan amplio, como ser sin sentido. Si la orientación y la facultad de discriminación son requeridas para designar a algo como arte, como en el caso del artista, ¿Qué son el criterio para llegar a ser un artista?.

En cuarto caso, Kosuth hace una analogía entre la condición de arte y la condición de la proposición analítica. La analogía específica es entre "las formas de arte más claramente referible sólo al arte" y las formas de proposiciones analíticas. El pasaje es difícil y vago, pero parece implicar que la condición artística debe hacer con formas artísticas de un tipo en particular.

En el quinto caso, Kosuth concluye que "la 'condición artística' del arte es un estado conceptual". Su argumento consiste en las siguientes premisas, aquí extraídas de su prosa larga y confusa:

1. Desde una obra de arte es una declaración por el artista que esa obra particular es arte, una obra de arte es una tautología.
2. Que una obra de arte es arte es ya una verdad a priori.
3. Aspectos no-tautológicos de arte son (usualmente) irrelevante para la condición artística de la obra.

4. Es aproximadamente imposible percibir el arte sin hablar de las tautologías.

Por orden de la conclusión del Kosuth continuar estas premisas, la tautología debe ser siempre conceptual y ciertas suposiciones implícitas deben ser verdad, es decir, aquellos sobre los cuales las premisas uno y tres descansan. Su verdad, sin embargo, no es auto-evidente ni está hecho explícito por Kosuth. Su argumento es además debilitado por su inclusión de calificadores por "lo general" y "casi" en tres y cuatro respectivamente.

Desde caso quinto, pues, nosotros sólo concluimos que para Kosuth, el término la "condición artística", se refiere a algo como "formas" platónicas, teniendo propiedades mentales y no físicas.

En el sexto caso, es un simple recordatorio por Kosuth que las "coleccionistas" (Leer:"Audiencia") son irrelevante para la condición artística de la obra. El significado de este subrayo es que si el término "condición artística" denota la experiencia artística, entonces Kosuth está rechazando, el comúnmente mantenido punto de vista de la experiencia artística como una relación entre el artista, la obra, y la audiencia. Para Kosuth el término "condición artística" parece referirse a dos maneras de relación entre artista y obra. Desde esto podemos deducir que o la condición artística es diferente de lo que es conocida como la experiencia artística o además Kosuth está redefiniendo la noción tradicional.

En le séptimo caso, Kosuth presenta el siguiente argumento:

1. Las formas de arte que puedan ser consideradas proposiciones sintéticas son verificables en el mundo, para comprenderlas deben abandonar la estructura

- tautológica del arte y considerar la información exterior.
2. Porque la información exterior (las cualidades experienciales) tienen su propio valor intrínseco.
 3. Comprender ese valor no se necesita un estado de "condición artística".
 4. Por lo tanto es necesario ignorar esta información para considerar arte sintético como arte.
 5. De 1º y 4º, vemos que la "viabilidad del arte" no tiene nada que ver con la presentación de tipos de experiencias visuales (o de otro tipo).

Este argumento es imperfecto en un número de puntos de vista. Primero premisa (uno) es basada en el cuestionable suposición que las "esfera de arte" es tautológica. Segundo en premisa dos y tres, el término "valor intrínseco" y "condición artística" no han sido definido así no tenemos la manera de saber (CIII) es una premisa correcta. Tercero, si (4) se hace en realidad seguir a (1) mediante (3). Es cuestionable porque (4) contradice número 1. Y aun se hace mas confuso problemas, Kostuh sustituye en (5) la "viabilidad del arte" por "condición artística" sin clarificar como los dos términos son relacionados. ¿Son éstos términos equivalentes? Si nos hacemos creer a cualquier sentido de este pasaje debemos suponer que estos términos son por lo menos de la misma extensión.

La última referencia de la "condición artística" del Kosuth es difícil de descifrar por varias razones. Uno, es contenido dentro de una frase que es gramaticalmente incorrecta, con sujeto plural ("cualidades variadas") y verbo singular (es). Segundo, Kosuth sostiene su ya afirmación vaga sobre ambas cualidades "relacionable a una 'condición artística'" y participado por varias formas artísticas con otra tesis vaga sobre la decadencia de la poesía. Él da como evidencia la decadencia de la poesía el uso de objetos actuales por un

grupo exotérico de artistas de Nueva York. Consecuentemente, todos podemos concluir de este pasaje que es (I) la "condición artística" del arte tiene varias cualidades sin nombre y, (II) éstas cualidades son participadas por todas las artes: poesía, novela, cine, teatro, y música.

En resumen, el uso de Kosuth del término "condición artística" es inconsistente y vago. El lector es dejado sorprendido si la frase se refiere a algo comparable a la condición humana (además, una noción vaga), o si para Kosuth es justo otra manera de referirse a la naturaleza y la función del arte. Desde un análisis contextual, todos podemos concluir con certeza sobre el concepto "condición artística" es que es una necesidad, rasgo no-físico de todas las artes y que es determinado sólo por el artista -ni la audiencia ni el objeto de arte mismo son relevantes, desde el punto de vista del Kosuth, por la condición artística.

El Segundo Comentario

V. Combalía (1975), En: La Poética de lo Neutro, en el capítulo: "La naturaleza del arte según Kosuth y una alternativa materialista", en dos momentos de su discurso se sintoniza con la opinión de Kosuth:

- A. *Los ataques de Kosuth también se centran en la crítica formalista, sobre todo en la figura de Greenberg. La estética formalista pretenderá que una obra es artística por el parecido a otra, que actuará como patrón de estilo aceptado como artístico (surrealista, abstracto, etc). Así la crítica formalista no <<es nada más que un análisis de los elementos concretos de unos objetos particulares que se encuentran existiendo en un contexto formal ordinario. Pero ella no añade ningún conocimiento (ningún hecho) a nuestra comprensión de la naturaleza o de la función artística >>. La crítica de Kosuth es justa, aunque el uso que de ella haga irá por el camino opuesto al nuestro. (10)*

B. *Pasemos ahora a ver qué entiende Kosuth por obra de arte. <<Una obra de arte -dice- es una especie de proposición que avanza en el contexto artístico como comentario sobre el arte>>. Acto seguido, Kosuth cita la distinción Kantiana entre una proposición analítica y una sintética, a fin de hacernos ver que la naturaleza de las proposiciones artísticas es analítica. <<Una proposición es analítica cuando su validez se basa exclusivamente en la definición de los símbolos que contiene y es sintética cuando su validez viene determinada por los hechos de la experiencia>>. Las obras de arte, continua diciendo, <<son proposiciones analíticas, y, como tales, no aportan ninguna información sobre cuestiones de hechos. El arte, así, deviene un puro *a priori*>>. (Aquí Kosuth cita la frase de Donald Judd: <<Si yo digo que esto es arte, es que es arte>>). O, dicho de otro modo, <<las proposiciones artísticas son de carácter lingüístico, no describen la apariencia de objetos físicos, ni siquiera mentales; son expresiones de definiciones de arte o las consecuencias formales de definiciones del arte>>. <<El arte -dice Kosuth- tienen en común con la lógica o con las matemáticas, el ser una tautología>>. Por eso mismo, su validez reside en el mismo. No necesita de ninguna verificación empírica.*

La acepción kosuthiana del arte entiende, pues, que este es una especie de metalenguaje (las obras sólo aluden a sí mismas o a anteriores, con un sistema de validación incluido en el propio corpus teórico del arte), sin estar, empero, demasiado alejado de una concepción hegeliana (<<El arte como expresión sensible de la idea>> se ha convertido en: <<ellas son expresión de definiciones de arte o las consecuencias formales de definiciones de arte>>).

V. Comabalia continua: *Con detalle iremos viendo en qué aspectos Kosuth acierta y a partir de donde su teoría ya no es válida. Es cierto, por ejemplo, que el arte es una actividad específica que dispone de sus propias reglas y métodos para decidir qué es arte y cuándo es mejor o peor (no entramos aquí en la relatividad de esta afirmación de la que todos conocemos sus límites y*

problemáticas). En este sentido, no es falso afirmar que el arte es semejante a una proposición analítica. (11)

V. Combalía, a su vez intenta tener en cuenta las dificultades de la afirmación anterior, y expone los siguientes argumentos:

1. *Cómo también es cierto que las obras de arte no tienen por que estar sujetas a una comprobación en la realidad (<<no es mejor una obra cuanto más realista es>>), como sí de un experimento científico se trata. Pero precisamente por esto, por que el arte dispone de una naturaleza específica no comparable a una proposición de conocimiento en sentido estricto (científico), es por lo que la dicotomía proposición analítica/proposición sintética no nos sirve para entender cual es su naturaleza. Desechar la sintética y aceptar la analítica por que anteriormente se ha definido el arte como lenguaje, por lo tanto por que no hay otra opción, parece, pues, demasiado simple. (12)*
2. *Kosuth no ha hecho más, a lo largo de toda su exposición, que aislar de una totalidad compleja un sólo elemento (la parte mental de la obra) para elevarlo al rango de estatuto epistemológico del arte. La aportación de una nueva definición ha sido, por otro lado, mecánicamente tomada de otra disciplina, y ha podido lograr la pequeña fascinación de todo lo que <encaja>: en efecto, no está en absoluto carente de sentido decir que el arte es semejante a una proposición analítica. (13)*

En el texto de V. Combalía hay también dos momentos relevantes donde expone dos criterios o dos respuestas al problema de arte formalista: La primera su crítica a la estética formalista y busca su alternativa en la relación entre arte y realidad, en su faceta epistemológica primero (el arte surge de la realidad, como actividad diferente a esta, pero manteniendo una serie de relaciones con ella) y metodológica después (no hay verdadero conocimiento de la

obra de arte sí no se la sitúa en su contexto social; su carácter histórico es uno de los niveles necesarios para la comprensión de la misma. Y la segunda, su intento a abordar un posible esquema de una epistemología materialista en arte, es decir, una alternativa materialista a la cuestión de la naturaleza del arte, a saber, un análisis materialista entiende por práctica en general, a todo proceso de transformación de una materia prima en un producto determinado, mediante un trabajo humano y unos medios que le son propios.

Sugerencias:

Tomando en consideración las opiniones de J. Kosuth y su estudio de la filosofía del lenguaje y la filosofía analítica, y las de V. Combalía y su acercamiento a la filosofía materialista para formular un modelo como alternativa a las ideas de Kosuth, recordamos que ninguno de ellos hace referencia a un tema importante como es la naturaleza del hombre y el cómo de su relación con la naturaleza del arte -la función del arte. Por ejemplo, en el caso de V. Combalía, ella podría hacer referencia a la teoría del universo y la teoría del hombre en el sistema materialista. En caso de hacer un análisis crítico al respecto de su modelo formulado en "La Poética de lo neutro", como alternativa a las ideas de Kosuth, expuesto en "Arte y Filosofía"; como sugerencia, se puede exponer las afirmaciones de Leslie Stevenson en "Siete Teorías de la Naturaleza Humana" (Platón: El Gobierno de los Sabios, El Cristianismo: Salvación Divina, Marx: La Revolución Comunista, Freud: Psicoanálisis, Sartre: Existencialismo, Skinner: El Condicionamiento de la Conducta, y Lorenz: La Agresión Innata) 1994, o hablar de Stefan Morawski en "Fundamentos de Estética" (1977), donde él describe sobre "Funciones Principales y Marginales del Arte en un Contexto de Imaginación"; principalmente en la obra de L. Stevenson

podemos ver donde el sistema marxista empieza a no funcionar y hasta donde su teoría del universo y la del hombre es fiable. No obstante, aquí no hay la intención de hablar de ello porque nuestro objeto de estudio y los objetivos a seguir son otros. A pesar de ello, tal vez, como alternativa a tales métodos podemos proponer el modelo multidisciplinario de Jack Burnham en su: "The structure of Art" de 1971, donde él construyó un método derivado de la antropología estructural de Lévi-Strauss y el análisis semiológico de Ferdinand de Saussure y Ronald Barthes entre otros. Mediante el cual, la premisa siendo que el arte, como lenguaje o mito, emplea los signos los cuales deben ser organizados en relaciones específicas. Analizando varias obras de arte -las obras de 45 artistas, desde final del siglo XIX hasta la actualidad-, él demuestra que la consistencia histórica del arte es debida a una oculta estructura lógica y altamente elusiva observada por todos los artistas de éxito. La experiencia de arte depende de la comunicación de esta estructura conceptual entre artista y espectador, y cuando el arte aparece cambiar mediante el uso de signos diferentes, en un sentido fundamental permanece lo mismo. También en el análisis del libro se presenta, claramente, como los artistas han destruido progresivamente el arte en el nombre de la 'exploración visual', para que el lenguaje de las relaciones dentro de las artes visuales existe hoy sólo en el término de mayor transparencia. Como resultado, la desaparición de arte, como sabemos, posible que sea inevitable. El gran presagio es la visión del autor que una vez que el proceso de desmitificación a empezado totalmente (del cual el arte es sólo un ejemplo), probablemente no será frenado hasta que la infraestructura completa de nuestra sociedad es desarraigada y completamente revisada.

La obra de J. Burnham es un intento de construir un puente entre el análisis del arte y la variedad asombrosa de significados por los cuales el arte es expresado. Su premisa

es simplemente esto: **Primero**, y la forma lograda de análisis del arte debe usar la misma técnica para explicar todas las formas de arte; **Segundo**, el eficaz análisis del arte debe suponer que la consistencia histórica de arte (llamarlo estética) es debida a una alta sofisticada pero oculta estructura lógica observada sin excepción por todos los artistas de éxitos; y finalmente, tal método debe emplear esta estructura lógica para revelar como y en que sentido particular la expresión artística cambia, mientras permaneciendo el mismo.

En este libro, un método es empleado que hace frente a éstos requerimientos mediante así que dijimos combinación de la antropología estructural de Claude Lévi-Strauss y análisis semiológico. Ambos tipos de análisis son extraídos de La **School of Structural Linguistics** que se desarrolló y creció rápidamente entre 1910 y 1950. Tal aproximación asume que la noción histórica de arte está basada en una estructura mítica (consecuentemente lógica dentro del confines de la estructura), y que funciones del arte como un sistema de signo evolucionado con la misma flexibilidad en el uso de signos poseídos por cualquier lenguaje.

Estructuralismo es reflejado en el hecho de que todos modos de comunicación mítico reflejan los valores y objetivos de la sociedad que los usa. Consecuentemente Contenido y Técnica pueden ser alterados en volver a contar de un mito, pero la lógica del mito subyacente permanece inmóvil. En las investigaciones antropológicas de Lévi Strauss, la estructura (sea un ritual, un mito, o sistema totémico es ordenado) medita entre lo que es físicamente real y lo que es esperado. Todas las formas míticas funcionan conceptualmente como métodos de meditación y transformación, por lo tanto lo ideal en el arte es un ingrediente esencial para la formulación conceptual de arte. La estructura de arte nunca logra el ideal artístico -si esto es un ideal de belleza, la verdad de

la naturaleza, o algún principio ideológico; más bien, el conceptual incorpora lo inobtenible en hacer y ordenar el arte mismo.

Se podría hacer críticas de diversas maneras o métodos sobre la obra (Texto-Obra) de Kosuth, métodos tales como de Chantal Beret (?), de Jack Burham (1971), de V. Combalía (1975), de Filiberto Menna (1975), de Luise H. Morton (1985), de Benjamín Buchloh (1989) -que Kosuth el 19 de Noviembre de 1989 le ha dado una respuesta de tal crítica y también Seth Siegelaub en Enero de 1990 expresó su opinión al respecto de la crítica de Buchloh publicada en "Arte Conceptual una perspectiva" en fundación Caja de Pensiones Madrid, 1990- o de Gabriel Guercio y Jean-Francois Lyotard (1991), entre otros.

Formular un paralelismo entre las fechas de la producción artística de Kosuth y los textos o las entrevistas realizadas por él -el contextualismo sostiene que una obra de arte debería considerarse en su contexto o marco total, según John Hospers (1990)-, anterior a 1970, se considera que Kosuth para llegar a formular su teoría en "Art After Philosophy" (1969) y las entrevistas tales como con Arthur R. Rose: Cuatro entrevistas (Con Barry, Huebler, Kosuth y Weiner) de 1969 y con Jeanne Siegel: "El Arte como idea como idea" de 1970 ya había hecho las siguientes maneras de hacer obras según Filiberto Menna en su <<La opción analítica en el arte moderno>> (1975), Kosuth, para afrontar y resolver el problema de la denominación del objeto, de tres maneras distintas, todas ellas de naturaleza específicamente lingüística, formula las siguientes propuestas en su obra:

1) "Escribiendo el nombre del objeto (Neon Electrical Light...) con el mismo objeto, transfiere literalmente el referente al plano del signo (proceso de semiotización del referente) y con ello propone la identidad de los signos consigo mismos (proposición

tautológica) de 1965.

2) *Sustituyendo el objeto con el nombre, sacado de las definiciones del vocabulario (Painting), funda el significado, no ya en la correspondencia entre el signo y la cosa (relación semántica sobre bases ingenuamente referencialistas), si no en la sustitución de un signo por otros signos (interpretantes) en una cadena de tipo intralingüístico, en cuanto los signos pertenecen todos a un mismo lenguaje ("Arte como idea como idea", a partir de 1966).*

3) *Presentado el objeto junto a la fotografía del objeto mismo y a la definición, siempre sacada del diccionario (una y tres sillas), realiza también aquí una cadena de sustituciones de los signos entre sí, una cadena de orden intersemiótico, en cuanto se trata de signos que pertenecen a lenguajes distintos (verbal y visual), de 1965. (14)*

Ahora hacer referencia a las opiniones de F. Menna es para explicar, aclarar y comprender cómo estas tres maneras distintas de la obra kosuthiana pueden situarse en el contexto -según propio Kosuth- creado por su teoría y otros textos suyos.

Los siguientes pasajes de número I al IX hemos extraído de la primera sección de "Arte y filosofía" de Kosuth para analizarlo más adelante:

I. *Naturalmente las consideraciones estéticas, siempre son ajenas a la función de un objeto o a su <<razón -de- ser>>. A menos, evidentemente, que esa <<razón -de- ser>> sea estrictamente estética. Un ejemplo de objeto puramente estético es cualquier objeto decorativo, ya que la función primaria de la decoración es <<añadir algo para hacer otra cosa más atractiva; adornar, ornamentar>>, y esta actividad está directamente relacionada con el gusto. Esto nos lleva directamente al arte y a la crítica <<formalista>>. El arte formalista (en pintura y escultur) es la vanguardia de la decoración y, hablando*

en pureza, se podría afirmar razonablemente que su condición artística es tan pequeña para todo propósito funcional que no tiene nada de arte y sólo consiste en puros ejercicios estéticos. (15)

II. *Clemente Greenberg es, principalmente, el crítico del gusto. Tras cada una de sus decisiones hay un juicio estético, juicios que reflejan su gusto. ¿Y qué refleja su gusto? La época en la que se formó como crítico, la época que para él continúa siendo <<real>>: Los años cincuenta. (16)*

III. *¿Cómo explicar, si no, dada sus teorías -y suponiendo que estas tengan un número de lógica interna- su desinterés por Frank Stella, Ad. Reinhardt, y otros artistas aplicables a su esquema histórico? La única explicación es que Greenberg <<...siente antipatía personal por todo cuanto sea experimentación personal>>. O, en otras palabras, <<las obras de estos artistas no cazan con su gusto>>. (17)*

IV. *En la filosofía tabula rasa del arte, sin embargo, <<si alguien dice que es arte>>, como ha argumentado Donald Judd, <<lo es>>. A partir de ahí, la pintura y la escultura formalista pueden obtener el reconocimiento de una "<<condición>> artística", pero sólo en virtud de su presentación en términos de su idea de arte (por ejemplo, un lienzo de forma rectangular extendido sobre un marco de madera y manchado con tales y tales otros colores, utilizando éstas o aquellas formas, proporcionando tal y tal experiencia visual, etc.). Si examinamos el arte contemporáneo bajo este prisma comprendemos la nimiedad del esfuerzo creador de los artistas específicamente formalistas, y de todos los pintores y escultores (que hoy trabajan como tales) en general.*

Esto nos lleva a comprender que el arte y la crítica formalista acepten como definición de arte una definición que sólo existe en el terreno morfológico. Aunque una enorme cantidad de objetos o imágenes de similar apariencia (u objetos o imágenes relacionados visualmente) puede parecer relacionada (o

conectada) debido a una similitud de <<lecturas>> visual/experienciales, no podemos, sin embargo, inferir de ello una relación artística o conceptual. (18)

- V. *Es, por tanto como obvio que la crítica formalista al apoyarse en la morfología nos lleva tendenciosamente hacia la morfología del arte tradicional. En este sentido dicha crítica no se halla emparentada con ningún <<método científico>>, ni con ningún tipo de empirismo (como nos quería hacer creer Michael Fried con sus detalladas descripciones de pinturas y demás parafernalia <<académica>>). La crítica formalista no es más que un análisis de los atributos físicos de objetos particulares que existen en un contexto morfológico. Pero esto no añade ningún conocimiento (ni hecho a nuestra comprensión de la naturaleza o función del arte. Y tampoco sirve para comentar si los objetos analizados son o no obras de arte, pues los críticos formalistas siempre se saltan a la torera el elemento conceptual de las obras de arte. La razón precisa por la cual no comentan ese elemento conceptual es, precisamente, por que el arte formalista solo es arte en virtud de su parecido a anteriores obras de arte. Es un arte in-sensato. O, con la suscita descripción empleada por Lucy Lippard para describir los cuadros de Jules Olitski, <<son una muzak visual>>. (19)*

- VI. *Los críticos y artistas formalistas no ponen en tela de juicio la naturaleza del arte, sino que, tal como he dicho en otro lugar:*

Actualmente ser artista significa preguntarse por la naturaleza del arte. Si nos preguntamos por la naturaleza de la pintura no podemos preguntarnos por la naturaleza del arte; si un artista acepta la pintura (o la escultura) está aceptando la tradición que va ligada a ellas. Precisamente por eso la palabra arte es general y la palabra pintura específica. La pintura es un tipo de arte. Si uno pinta cuadros está aceptando (no cuestionando la naturaleza del arte). Está aceptando que la naturaleza del arte es la tradición europea de la dicotomía pintura-escultura. (20)

- VII. *La mayor objeción que se le puede hacer a la justificación morfológica del arte tradicional es que las nociones morfológicas de arte contienen implícito un concepto a priori de las posibilidades del arte. Y este concepto a priori de la naturaleza del arte (en tanto que algo independiente de las proposiciones u <<obras>> artísticas estructuradas analíticamente,...) hace que sea, naturalmente, a priori, imposible cuestionar la naturaleza del arte. Actividad ésta que constituye un concepto importantísimo para comprender la función del arte. (21)*
- VIII. *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. (Desde luego puede advertirse cierta tendencia hacia esta autoidentificación del arte a partir de Manet y Cézanne y a través del cubismo, pero las obras de estos artistas son tímidas y ambiguas en comparación con las de Duchamp). El arte <<moderno>> y el arte anterior parecía relacionadas en virtud de su morfología. Otro modo de decirlo sería que el <<lenguaje>> del arte continuaba siendo el mismo, aunque dijera cosas nuevas. El acontecimiento que hizo posible comprender que se podía <<hablar otro lenguaje>> y continuar teniendo coherencia artística fueron los primeros ready-mades de Marcel Duchamp. 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 <<aparición>> a la <<concepción>>- fue el principio del arte <<moderno>> y el principio del arte conceptual. Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) por que el arte sólo existe conceptualmente. (22)*
- IX. *Y lo que es cierto de la obra de Duchamp puede aplicarse a casi todo el arte posterior a él. En otras palabras, el valor del cubismo, por ejemplo, reside en su idea en el dominio artístico, no en las cualidades físicas o visuales que advertimos en un lienzo en concreto, ni en la particularización de ciertas formas*

o colores. Estas formas y colores son el <<lenguaje>> del arte, no su sentido conceptual como arte. Contemplar ahora, una <<obra maestra>> cubista, considerándola arte, es, conceptualmente hablando, una actitud carente de sentido, al menos en lo que se refiere al arte. (Aquella información visual que era única en el lenguaje del cubismo ya ha sido absorbida a un nivel general y tiene mucho que ver con el modo como uno trata una pintura <<lingüísticamente>>). (23)

En las afirmaciones de Kosuth desde el número I al número IX, sólo en el número VIII, es donde él, mediante el pensamiento artístico de M. Duchamp propone su alternativa al arte formalista. No obstante, en el restante de los números Kosuth por medio de su argumentación e interpretación se opone a la definición y la teoría formalista del arte. También se deduce del texto de Kosuth, que existe dos situaciones, una corresponde a su crítica sobre arte formalista y la otra, en donde, formula su teoría y la definición de arte conceptual.

Mediante los argumentos de Kosuth (Nº I-IX) podemos deducir las siguientes proposiciones:

- A) El arte formalista (en pintura y escultura) es la vanguardia de la decoración;
- B) La condición artística del arte formalista es tan pequeña para todo propósito funcional que no tiene nada de arte y sólo consiste en puros ejercicios estéticos;
- C) Los formalistas usan métodos acientíficos;
- D) Los formalistas no tienen en cuenta el elemento conceptual de las obras de arte;
- E) La crítica formalista no es más que un análisis de los atributos físicos de objetos particulares que existen en

un contexto morfológico. Pero esto no añade ningún conocimiento (ni hecho) a nuestra comprensión de la naturaleza o función del arte;

- F) Los críticos y artistas formalistas no ponen en tela de juicio la naturaleza del arte. Actualmente ser artista significa preguntarse por la naturaleza del arte. Si nos preguntamos por la naturaleza de la pintura no podemos preguntarnos por la naturaleza del arte; si un artista acepta la pintura (o la escultura) está aceptando la tradición que va ligada a ellas. Precisamente por eso la palabra arte es general y la palabra pintura específica. La pintura es un tipo de arte. Si uno pinta cuadros está aceptando (no cuestionando la naturaleza del arte), está aceptando que la naturaleza del arte es la tradición Europea de la dicotomía pintura-escultura.
- G. La mayor objeción que se le puede hacer a la justificación morfológica del arte tradicional que las nociones morfológicas de arte contienen implícito un concepto apriori de las posibilidades del arte. Y este concepto a priori de la naturaleza del arte (en tanto que algo independiente de las proposiciones u <<obras>> artísticas estructuradas analíticamente...) hace que sea, naturalmente, a priori, imposible cuestionar la naturaleza del arte. Actividad ésta que constituye un concepto importantísimo para comprender la función del arte.

Para interpretar y realizar un análisis crítico de las afirmaciones de Kosuth, mediante otras teorías del arte, y especialmente en este caso la teoría formalista primordialmente se describe lo que significa los términos forma y contenido. Sin embargo si tenemos en cuenta el método de Omar Calabrese en su "El lenguaje del arte" (1987), donde él trata de explicar que significado tienen las tres palabras

<<Arte y Comunicación>>, y que en nuestro caso es, en efecto, las relaciones entre forma y contenido. O. Calabrese dice, conocemos, ante todo, por la conjunción <<y>>. La conjunción <<y>> implica que los dos objetos (<<arte>>, <<comunicación>>) tienen una relación de conexión. A lo que se refiere a forma y contenido, se puede entender el mismo método, a saber, que efectivamente la palabra <<y>> de carácter conjuntivo se compromete que los dos objetos (<<forma>>, <<contenido>>) tienen una relación de conexión. Y a lo que se refiere a las teorías del arte, se conoce que algunas se subrayan el carácter formal de la obra y otras que insisten en una relación de enrede entre ambos, y en el caso de Kosuth que toma en cuenta sólo el carácter ideático de la obra con lo que hemos llegado a la explicación de los términos.

En una aproximación etimológica a los términos de la forma y el contenido; en el Diccionario de Filosofía de Nicola Abbagnano (México, FCE, 1963), se encuentra esta descripción:

<<Forma>>: El término tiene los siguientes significados principales.

1) " La esencia necesaria o sustancia de las cosas que tienen materia. En este sentido, que es aristotélico, la forma no sólo se opone a la materia sino que la reclama. Por lo tanto, Aristóteles adopta éste término con referencia a las cosas naturales que están compuestas de materia y de forma, y observa que la forma es naturaleza más de lo que lo es la materia, ya que de una cosa se dice que es lo que es en acto (la forma) más que lo que es en potencia. Desde este punto de vista, no puede decirse que las formas sean sustancias inmóviles (Dios y las inteligencias motoras) privadas de materia, sino que son formas las sustancias naturales en movimiento. De aquí la polémica de Aristóteles en contra del Platonismo, con el fin de afirmar la inseparabilidad entre materia y forma. Los escolásticos no se atuvieron rigurosamente a esta terminología aristotélica y extendieron el término forma a toda sustancia, hablando de "formas

separadas" para indicar las ideas existentes en la mente de Dios y de "formas subsistentes" para indicar a los angeles, privados de cuerpo y, por ello, de materia. Los escolásticos, por lo demás, hablan de "formas sustanciales o de formas accidentales", expresión esta última poco menos que contradictoria desde el punto de vista aristotélico. Gilberto de la Porrée (Siglo XII) distinguió en el *De Sex Principiis* entre formas inherentes, correspondientes a las cuatro primeras categorías aristotélicas (sustancia, cualidad, cantidad, relación) y formas asistentes, que corresponden a las otras categorías aristotélicas y resultan caracteres no constituyentes de las sustancias de las cosas. En todo caso, la forma conserva los caracteres que aristóteles le había reconocido: es la causa o razón de ser de la cosa, aquello por lo cual una cosa es y lo que es: es el acto o la actualidad de la cosa misma, por lo tanto, el principio y el fin de su devenir.

El concepto de forma así entendido ha sido y es adoptado así mismo fuera del aristotelismo y de sus derivados. No poseé determinaciones diferentes de las apuntadas, la forma de que habla Bacon como objeto propio de las ciencias naturales; tal forma es acto y causa eficiente, tanto como la forma aristotélica y se distingue de ésta sólo por el hecho de no dejarse apresar por el procedimiento deductivo y por el entendimiento deductivo (como lo considera Aristóteles), sino por la inducción experimental. Descartes hace referencia al significado de la palabra, al negar que existen "esas formas o cualidades acerca de las cuales disputan las escuelas". Y en el mismo sentido es tomado por Bergson cuando afirma que "la forma es una instantánea tomada sobre una transición", o sea una especie de imagen media a la que se acercan las imágenes reales en sus cambios o que es tomada como "la esencia de la cosa o la cosa misma".

En el sentido en el que usa la palabra Hegel se acerca a este concepto de forma, es decir, como "totalidad de las determinaciones", que, por lo demás, es la esencia en su manifestarse como fenómeno. La forma, en este sentido, es el modo de manifestarse de la esencia o sustancia de una cosa, en cuanto tal modo de manifestarse coincide con la esencia misma. Éste es el sentido en que Hegel usa habitualmente la palabra, por ejemplo, al decir: "el contenido humano de la conciencia, producto del pensamiento,

al principio no aparece en forma de pensamiento, sino como sentimiento, intuición, representación, forma que deben asegurarse del pensamiento como forma". Este es, justo, el sentido en el que Croce y Gentile han hablado de "forma del espíritu", ya sea para establecer o para negar su diversidad.

2) Una relación o un conjunto de relaciones orden que puede mantenerse constante con la variación de los términos entre los cuales media. Por ejemplo, la relación "sí p, entonces q", puede ser tomada como la forma de la inferencia, por que permanece constante sean cuales fueren las proposiciones p y q entre las cuales media. De manera análoga se dice por lo común que la matemática es una ciencia formal, en el sentido de que lo que enseña no es válido sólo para ciertos conjuntos de cosas, sino para todos los conjuntos posibles, que versan, precisamente, sobre ciertas relaciones generales que constituyen el aspecto formal de las cosas. En este sentido, la palabra forma fue usada por vez primera por Tetens, quien la aplicó a las relaciones que el pensamiento establece entre las representaciones sensibles que constituirían, por su lado, la materia del conocer.

Kant aceptó esta distinción en la disertación de 1770, en la cual decía: "En primer lugar, a la representación pertenece alguna cosa que se puede denominar materia y que es la sensación y, en segundo lugar, lo que se puede denominar forma o especie de las cosas sensibles, la cual sirve para coordinar, mediante una determinada ley natural del alma, las diferentes cosas que impresionan los sentidos". Esta distinción entre materia y forma es el punto de partida de toda la filosofía Kantiana, pero Kant mantiene siempre el significado de forma como relación o conjunto de relaciones, esto es, Orden. "El elemento formal de la naturaleza -escribe, por ejemplo, en los prolegómenos- es la regularidad de todos los objetos de la experiencia". De manera análoga, la forma de los principios morales es la simple relación en la que esta una ley con los seres racionales, es decir, significa su validez para todos estos seres, su universalidad. El sentido de la palabra se ha fijado, de Kant en adelante, como el de relación generalizable, orden, coordinación o, más simplemente universalidad. En tal sentido, Kant distinguía materia y forma en el concepto: "La materia del concepto es el objeto:

su forma es la universalidad". Este es el sentido en el que los lógicos utilizan actualmente la palabra para caracterizar el objeto de su ciencia. Peirce hacía referencia al mismo, como también más recientemente Strawson, Pior y Church. Carnap ha dicho: "Una teoría, una regla, una definición o similares, debe ser denominado formal cuando no hace referencia alguna al significado de los símbolos (de las palabras, por ejemplo) o al sentido de las expresiones (de los enunciados, por ejemplo), sino únicamente a las especies y al orden de los símbolos con los cuales se construyen las expresiones".

El significado de la palabra forma (*Gestalt*) se reconduce al mismo significado de orden o relación, por intermedio de la psicología contemporánea que pretende subrayar el hecho experimental de que las impresiones simultáneas no son independientes unas de otras, como trozos de un mosaico, sino que constituyen una unidad que tiene un orden definible. En el mismo sentido, Max Born ha propuesto que sea consideraciones como "forma de las cosas físicas las invariantes de las ecuaciones, que tienen la misma realidad objetiva de las cosas que no son familiares. En la misma estética existe por lo menos un significado de la palabra forma que la lleva al de orden u organización de las partes y es el significado que Dewey aclara así: "Sólo cuando las partes constituyentes del todo tienen el único fin de contribuir a consumir una experiencia consciente, el diseño y el modelo pierden su carácter superpuesto y se convierten en forma". Al mismo significado se acerca el uso que de la palabra ha hecho Focillon: "Las relaciones formales en una obra y entre las diferentes obras constituyen un orden, una metáfora del universo. En general, puede decirse que en el ámbito de este significado se pasa a la consideración de la forma cada vez que se generaliza una determinada relación, esto es, se considera válida para un determinado número de términos o de casos posibles, o bien cuando se prescinde de los términos entre los cuales media un orden, por considerar importante o significativo sólo este orden.

3) Una regla de procedimiento en este sentido se habla de forma en el derecho, por el cual una "cuestión de forma" es la que concierne a la relación del caso en el examen con las reglas del procedimiento y no con el problema que constituye la sustancia o el

contenido del caso. De manera análoga se dice "respetar las formas" para indicar el respeto a las reglas de las buenas maneras o similares. A veces el recurso o la apelación a la "forma" expresa la exigencia de autonomía de un procedimiento o de una técnica determinada. Este es, a menudo, el significado de la insistencia acerca del carácter formal del arte. Cuando, en el arte, la apelación a la forma no expresa la exigencia de la organización y del orden (que es una vuelta al (Nº2) significado), expresa la exigencia de que los procedimientos o las técnicas del arte sean independientes de los procedimientos o de las técnicas de otras actividades tales como el conocimiento, la moral, etc. En este sentido, se pasa a la consideración formal, en un determinado campo, cuando se reconoce la independencia de las técnicas que en este campo se pueden adoptar y que son propias de otros campos.

Psicología -en la consideración al término forma (Gestalt)- La disciplina que tiene por objeto el alma, la conciencia o los hechos característicos de la vida animal y humana, sea cual fuera la manera en que tales hechos se caractericen más tarde con la finalidad de determinar su naturaleza específica. En efecto, a veces tales hechos se consideran como puramente "mentales", o sea como "hechos de conciencia", otras veces como hechos objetivos u objetivamente observables, esto es, como movimiento, comportamiento, etc., pero en todo caso la exigencia a la que éstas definiciones responden es la de delimitar el dominio de la indagación psicológica al círculo restringido de los fenómenos característicos de los organismos animales y, especialmente del hombre, desde el punto de vista del planteamiento conceptual (que es el que interesa a la filosofía) se pueden distinguir las 6 direcciones fundamentales siguientes: a)p. racional; b)p. psicofísica; c)p. gestaltista; d)p. del comportamiento; e)p. de lo profundo; f)p. funcional.

En nuestro caso sólomente nos dedicamos al significado de la psicología psicofísica y la psicología gestaltista: La p.psicofísica o más simplemente la psicofísica ha constituido la primera dirección empírica, experimental o científica de la p. wolff había ya prescrito para ella el procedimiento inductivo o experimental propio de todas las ciencias empíricas y Maire

de Biran, a principios del siglo XIX, le señaló su campo de acción: *La conciencia (Essai sur les fondements de la psychologie, 1812)* con ello no existían todavía, sin embargo, todas las condiciones para la fase metafísica de la psicología. Faltaban dos, estrechamente relacionadas entre sí; en primer lugar, el reconocimiento de la estrecha relación entre los hechos psíquicos y los hechos físicos por medio de la acción del sistema nervioso; en segundo lugar la introducción de algún procedimiento de medida. La realización de estas dos condiciones llevó a la psicología a constituirse como psicofísica. Fue obra de Helmholtz, Weber y Fechner, el primero de los cuales logró medir en 1850 la velocidad del impulso nervioso, mientras que el segundo enunció la denominada "ley" concerniente a la relación entre el estímulo y la sensación (Según la cual el aumento del estímulo necesario para ser percibido como tal es proporcional a la intensidad del estímulo originario), y el último estableció la "ley psicofísica fundamental" que consiste en la fórmula matemática que expresa la ley de Weber. En 1860 Fechner publicó Los Elementos de Psicofísica que definieron la psicofísica como "la ciencia exacta de las relaciones funcionales o relaciones de dependencia entre el espíritu y el cuerpo". Este fue (y siguió siendo) el programa de la psicología científica en esta primera fase de su organización, programa en el cual encontraron lugar con facilidad los resultados de los análisis del empirismo inglés de Locke a Spencer. Este último, en los principios de psicología (1855) había definido también como psicofísica la tarea de la psicología aseverando que "la psicología se distingue de las ciencias sobre las cuales se apoya (de la anatomía y de la filosofía) por que cada una de sus proposiciones toma en consideración tanto el fenómeno interno conexo como el fenómeno externo conexo y al cual se refiere. Del empirismo inglés, dedujo la psicofísica dos rasgos fundamentales que la acompañaron en esta primera fase de su constitución, a saber: El atomismo y el asociacionismo y de tal manera sus estructuras teóricas fundamentales pueden ser recapituladas así:

1) La psicofísica tiene por objeto los "fenómenos internos" o "hechos de conciencia" y su principal instrumento de investigación es la introspección o reflexión. Debido a este aspecto la dirección fue a menudo denominada psicofísica subjetiva o reflexiva o, con menor frecuencia, 'crítica'.

2) Los hechos de conciencia o fenómenos internos son estudiados por la psicología con relación funcional con los fenómenos externos, esto es, fisiológicos o físicos. Debido a este aspecto, que es el más característico de la fase en examen, tal psicología fue denominada psicofísica o también (por Wundt) p. fisiológica. Con ese aspecto se relacionan la hipótesis que ha sostenido el trabajo experimental de la psicología en esta fase: El paralelismo psicofísico.

3) La tendencia a resolver el hecho de conciencia en elementos últimos (sensaciones, emociones elementales, reflejos o instintos elementales) y ha explicar los fenómenos más complejos como la combinación de tales elementos (atomismo, asociacionismo).

4) El carácter científico de la psicología está constituido por el recuerdo a los procedimientos de la inducción, de la experiencia y del cálculo matemático; el recurso a tales procedimientos establece el carácter descriptivo que la psicología reivindica para sí, de analogía manera a las otras disciplinas empíricas.

Otro de los puntos de subrayar es la psicología Gestaltista: La psicología de la forma, gestaltismo o configuracionismo abre la brecha en el fundamento 3) de la psicología psicofísica, o sea en el atomismo y el asociacionismo. Consiste en considerar como punto de partida el principio simétrico y opuesto a la de la psicología asociativa: El hecho fundamental de la conciencia no es ya el elemento sino la forma total, ya que esta forma nunca es reducible a una suma o combinación de elementos. Wertheimer, Köhler y Koffka fueron los fundadores de la psicología de la forma, que aún manteniendo sustancialmente sin cambio el fundamento 2) de la psicofísica, dejó de hablar de hechos o fenómenos de conciencia para considerar formas, configuraciones o campos, tomados en su estructura total. La psicología de la forma se ha ocupado, sobre todo, de la percepción, con referencia a la cual ha acumulado una masa enorme de trabajo experimental.

El término percepción -relacionado al término de la

psicología de la forma, también, estudiado en el diccionario de la filosofía del mismo autor (pp 902-907)- se pueden distinguir tres significados principales de este término:

1) Un significado muy general, por el cual designa cualquier actividad cognoscitiva en general; 2) Un significado más restringido por el cual designa el acto o la función cognoscitiva a la que está presente un objeto real; 3) Un significado específico o técnico por el cual designa una operación determinada del hombre en sus relaciones con el ambiente.

Para el tercer concepto, la psicología no es más que la interpretación de los estímulos, esto es, el reencuentro o la construcción de sus significados. Esta definición es una fórmula simplificada y genérica para expresar los rasgos más evidentes que reconocen a la psicología las teorías psicológicas contemporáneas. F.H. Allport ha enumerado (y analizado críticamente) trece teorías de tal naturaleza. Es necesario, sin embargo, observar que propuestas, como lo son casi todas, por psicólogos e investigadores que las han formulado como generalizaciones experimentales, rara vez representan alternativas que se excluyan mutuamente, en tanto que la mayoría de los casos no hacen más que poner en evidencia o considerar como fundamentales factores o condiciones que un determinado orden de investigaciones ha sacado a la luz. Se pueden, no obstante, distinguir dos grupos de teorías: a) Las que insisten acerca de la importancia de los factores o de las condiciones objetivas; b) Las que insisten acerca de la importancia de los factores o de las condiciones subjetivas.

a) Al primer grupo de doctrinas pertenece en primer lugar la psicología de la forma (Gestalttheorie) que es sustancialmente una teoría de la psicología. La psicología de la forma se inicia con el trabajo de Max Wertheime acerca de la psicología del movimiento (1912) y tiene como representantes principales a Wolfgang Köhler (Gestalt Psychology ["Psicología de la forma"], 1929) y Kurt Koffka (Beitrag Zur Psychologie del Gestalt ["Contribución a la psicología de la forma"], 1919). El objetivo polémico de la psicología de la forma se ha dado en los supuestos 2) y 3) de la concepción tradicional de la psicología. Ha demostrado, en primer lugar, que no existen (salvo

como abstracciones artificiales) sensaciones elementales que entren a componer la psicología de un objeto si en segundo lugar, que no existe un objeto de psicología como entidad aislada o asilable. Lo que se percibe es una totalidad que forma parte de una totalidad. La psicología de la forma se ha dedicado a determinar las "leyes" por las que se constituyen tales totalidades, esto es, las "leyes de organización". Éstas son las de proximidad, semejanza, dirección, buena figura, destino común, clausura, etc., leyes que pueden ser vistas de hecho también en experiencias muy simples por ejemplo, las que revelan la tendencia a reagrupar al mismo tiempo, en una percepción única, signos similares o suficientemente cercanos o que constituyen una figura regular.

La afirmación 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. A veces tales caracteres han llevado a los gestaltistas a admitir la denominada teoría del "todo determinante", esto es la teoría que enuncia que el todo trasciende sus partes y determina dinámicamente las partes mismas según sus propias leyes. El todo se asemeja así a la "cosa" de que habla Husserl, en relación a la psicología trascendental, en cuanto la esencia de la cosa íntegra en sí y al mismo tiempo trasciende, la totalidad de sus apariciones. Esta es la teoría de la psicología sustancialmente aceptada en la Phenomenologie de la perception (1945; trad. esp.: Fenomenología de la Percepción, México, 1957, F.C.E) de M. Merleau-Ponty. Una importante variante de ella es La teoría del campo topológico de Lewin, según la cual el individuo, reducido a un punto privado de dimensiones, es sometido a la acción de las fuerzas que obran en el campo, y que siente como extrañar a su cuerpo. En esta condición, el individuo se considera "locomoción", es decir, como moviéndose hacia una meta positiva o como alejándose de una meta negativa. El espacio en el que adviene este movimiento es el denominado "espacio de vida", o sea la región en la que el individuo tiene experiencia de su acción, un espacio que no tiene propiedades métricas o direcciones determinadas y que, por lo tanto, es topológico, en el sentido de que puede tener en todo momento cualquier dimensión o forma geométrica, aunque conserva las propiedades que hacen posible el movimiento (Lewin, Principes

of topological psychology, 1936). Puede considerarse como variantes de esta teoría: La teoría de Hebb, que hace corresponder al campo perceptivo un campo fisiológico, o sea un "mecanismo de acción neutral selectiva", que tomaría su puesto, para toda psicología particular, en algún punto del sistema nervioso central (The Organization of Behavior, Nueva York, 1949), y la teoría del "campo tónico-sensorial", según la cual "las propiedades perceptivas de un objeto están en función del modo con el cual los estímulos provenientes del objeto modifican al existente estado tónico-sensorial del organismo (Werner y Wapner, "Toward a General Theory of percepción", en Psychological Review, 1952, pp.324-338). Todas las teorías aquí apuntadas, que giran sobre conceptos de "totalidad" o de "campo", dan de alguna manera primacia al aspecto objetivo de la percepción". (24)

De las definiciones tomadas del diccionario de filosofía de N. Abbagnano, principalmente, podemos quedarnos con las definiciones de Aristóteles, Gilberto de la Porree, Bergson, Hegel, Kant, Carnap, Focillon, La Psicología Gestaltista, y la de Husserl que tienen que ver de alguna manera con nuestro estudio". Y a lo que se refiere al significado de la palabra <<contenido>> N. Abagnano lo define:

<<Contenido>>: *"El término contenido, y en nuestro caso el contenido del arte o el contenido de la obra de arte, según Abbagnano, para encontrar el significado de contenido, debe remitirse al significado de la palabra comprensión según la cual, decía Arnauld, en efecto: "En las ideas universales es importante distinguir perfectamente dos cosas, la comprensión y la extensión. Denominó comprensión de la idea a los atributos que ella incluye en sí y que no pueden quitarselo sin destruirla; así la comprensión de la idea de triángulo contiene extensión, figura, tres líneas, tres ángulos y la igualdad de éstos tres ángulos con dos rectas, etc. Denominamos extensión de la idea a los sujetos los cuales conviene esta idea; aquellos que también se denominan los inferiores de un término general que, con referencia a ellos, es llamado superior; así la idea del triángulo en general se extiende a todas las diferentes especies de los triángulos". (25)*

Una vez explicado el significado de la forma, al respecto, Hegel dice que: *"el contenido del arte es la idea y que su forma es la configuración imaginativa y sensible de la misma. El arte tiene que hacer de mediador para que ambas partes constituyan una totalidad libre y reconciliada. Hegel de la idea expuesta se deduce que hay dos exigencias que esa unidad de forma y contenido deben cumplir. Primera exigencia que el contenido de la representación artística ha de mostrarse en sí mismo capaz de tal representación. Pues de otro modo no obtenemos sino un mal enlace, por cuanto un contenido inflexible a la imagen y a la aparición externa, tendría que asumir esa forma, una materia prosaica por sí misma había de encontrar su manera adecuada de aparición en una forma que por naturaleza se le opone. La segunda exigencia, que se deriva de la primera, pide que el contenido del arte no sea abstracto en sí misma, lo cual no ha de entenderse en el sentido exclusivo de lo sensible como lo concreto, por oposición a todo lo espiritual y pensando como lo simple y abstracto en sí. De hecho, todo lo verdadero del espíritu y de la naturaleza es en sí concreto y, pese a la universalidad, tiene en sí subjetividad y particularidad.*

... si a un contenido verdadero y, por eso, concreto ha de corresponderle una forma y una configuración sensible, ésta tiene que ser a su vez individual en sí, enteramente concreta y singular. El hecho de que lo concreto corresponde a ambos aspectos del arte, tanto al contenido como a la representación, es precisamente el punto en el que coinciden ambos y pueden corresponderse entre sí, a la manera como, por ejemplo, la forma natural del cuerpo humano es sensiblemente concreta, y como tal es capaz de representar al espíritu concreto y de mostrarse adecuado a él. Así, pues, es inadmisibile la idea de que se deba a la mera casualidad el hecho de que se tome una aparición real del mundo exterior para tal forma verdadera. Pues el arte no asume esta forma ni por que la encuentre dada así, ni porque no halla ninguna otra. Más bien, el contenido concreto mismo implica también la dimensión de una aparición exterior y real, y de una aparición sensible. En consecuencia, esa dimensión sensible y concreta, en la cual se acuña un contenido que según su esencia es espiritual, es esencial para lo interior. Lo exterior de la forma, por cuya mediación del contenido se hace intuible y representable, tiene la finalidad de estar ahí sóloamente para nuestro ánimo y espíritu. Esta es la única

razón de que el contenido y la forma artística estén configurados en recíproca conpenetración. Lo que es tan sólo sensiblemente concreto, la naturaleza externa como tal, no tiene su origen exclusivo en esa finalidad. El variado colorido en el plumaje de las aves sigue resplandeciendo aunque no lo veamos. Y cómo ejemplo, Hegel nos plantea el tema de Dios que Él es el uno simple, la esencia suprema como tal, con ello hemos expresado solamente una abstracción nuestra de un entendimiento desconectado de la razón. Un Dios así, que no ha sido captado todavía en su verdad completa, no aportará ningún contenido para el arte, en especial para las artes plásticas. De ahí que Judíos y Turcos, a diferencia de los Cristianos, no pudieran ofrecer una representación artística positiva de su Dios, que apenas si llega a ser tal abstracción del entendimiento. En el cristianismo, por el contrario, Dios está representado en su verdad y en consecuencia, como concreto en sí, como persona, como sujeto y, en forma más determinada, como espíritu. Lo que él es en cuanto espíritu, que explícita para la manera de entender religiosa como trinidad de personas, que constituyen a su vez una unidad. Aquí se da la esencia, la universalidad y lo particular, así como su unidad reconciliada, y por primera vez esta unidad es lo concreto. Y así como un contenido, para ser verdadero en general, ha de ser de tipo concreto, de igual manera el arte exige también concretación, pues lo que en sí es tan sólo un universal abstracto no está destinado a progresar hacia lo particular, hacia la aparición y la unidad consigo en la misma.

En tercer lugar, si a un contenido verdadero y, por eso, concreto ha de corresponderle una forma y configuración sensible". (26)

Se puede indicar el hilo conductor de la definición de la forma que se concibe desde su punto de partida por ejemplo desde el propio Aristóteles, pasando por Hegel y Kant y llegando a Carnap y la teoría Gestalt, ha cambiado su significado constantemente.

Volvemos a retomar lo que estábamos describiendo sobre "Art after Philosophy" de Kosuth que su proyecto artístico

consiste en oponerse a las teorías formalistas del arte, su metodología y crítica (Clement Greenberg, Michael Fried, Harold Rosenberg, Sheldon Nodelman y otros). A continuación se expone un análisis comparativo entre las tesis de la teoría Kosuthiana del arte y las proposiciones de las teorías formalistas del arte con el fin de: Hacer un análisis comparativo entre ambas afirmaciones.

Kosuth en las proposiciones A y B anteriormente citados sostiene: "El arte formalista (en pintura y escultura) es la vanguardia de la decoración"; y "la condición artística del arte formalista es tan pequeña para todo propósito funcional que no tiene nada de arte y sólo consiste en puros ejercicios estéticos".

De las afirmaciones (A-G) podemos entender perfectamente que J. Kosuth cómo concibe al arte formalista en general. No es verdad que mediante tales aseveraciones él nos dá una definición e interpretación de los formalistas, sin lugar a dudas es así. Sin embargo para empezar comprobamos entre sus proposiciones, por ejemplo la (D), comparándola con la opinión de uno de los formalistas como Clive Bell; John Hospers en "Estética. Historia y fundamentos (1990)" expone la idea que:

"Clive Bell, que fué un crítico del arte visual, sostiene una postura formalista con respecto a las artes visuales y musicales,... dice que la excelencia formal es el único carácter intemporal del arte a través de los siglos; puede ser reconocida por observadores de distintos períodos y culturas, a pesar de los variados asuntos, de las referencias tópicas y de las asociaciones accidentales de todas las clases. Bell llama a ésta propiedad de las obras de arte <<forma significativa>> -aunque la denominación parece un tanto inadecuada, debido a que la propiedad en cuestión se distingue precisamente por el hecho de que no significa y, en consecuencia, no es significativa de nada en absoluto.

La teoría formalista considera irrelevante para la apreciación estética la representación, la emoción, las ideas; y todos los otros <<valores vitales>> -los conceptos e ideas y sentimientos. Sólo admite los valores <<del medio>>, que en el arte visual son los colores, las líneas, y sus combinaciones en planos y superficies." (27)

A pesar que la visión de Kosuth, por lo menos en los aspectos que hace referencia al arte formalista, tiene en cuenta sólo una función del arte formalista (carácteres tales como: decoración, arte formalista como puros ejercicios estéticos, la crítica formalista en sus análisis sólo tienen en cuenta los atributos físicos de objetos particulares que existen en un contexto morfológico), sin embargo existe una sintonía de opiniones entre J. Haspers y J. Kosuth. En lo que corresponde a la función del arte y sus concepciones podríamos subrayar algunas, para ver que tal vez en este aspecto de su discurso también podría tener razón, entre otras como:

1. El rasgo distintivo del arte es que produce belleza.
2. El rasgo distintivo del arte es que representa, o reproduce, la realidad.
3. El rasgo distintivo del arte es la creación de formas.
- 4) El rasgo distintivo del arte es la expresión.
- 5) El rasgo distintivo del arte es que produce un choque.

Los carácteres subrayados anteriormente está tomados de la estética de W. Tatarkiewicz (1987) donde él coincide con la opinión de que el arte sólo no tiene una función y por tal motivo, afirma:

"Puede representar cosas existentes, pero puede también construir cosas que no existen. Trata de cosas que son externas al hombre, pero expresa también su vida interior. Estimula la vida interior del artista, pero también del receptor. Al receptor le aporta satisfacción, pero puede también emocionarle, provocarle, impresionarle o producirle un choque. Como todas estas son funciones del arte, no puede ignorarse ninguna.

Pero tampoco puede el arte reducirse a ninguna de estas funciones consideradas de forma aislada. El arte como imitación o representación es sólo una definición parcial, no una definición total del arte. Lo mismo sucede con el arte como construcción, o el arte como expresión.

Ninguna de estas definiciones puede pretender ser una reconstrucción total del significado que la palabra <<arte>> tiene en nuestra lengua. Cada una tiene en cuenta sólo una familia e ignora todas las demás que forman parte del concepto total del arte. Por consiguiente, todas son incorrectas." (28)

De las cinco concepciones -entre otras- anteriormente expuestas; en el numeral 3 es donde encontramos el concepto de arte formalista al que Kosuth se opone en sus declaraciones. Hay que tener en cuenta, también, que en el discurso de Tatarkiewicz sobre la incorrección de las definiciones de arte dadas anteriormente, es decir, mirando desde la óptica de Tatarkiewicz relacionándola con las afirmaciones de Kosuth en donde se pone de manifiesto el aspecto <<decorativo>> de arte formalista (en pintura y escultura), podemos concebir que Kosuth en sus críticas tiene razón a pesar que su enfoque sobre el problema difiera de Tatarkiewicz.

No vamos a analizar el punto B porque antes hemos hecho tal reflexión basada en las opiniones de L.H.Morton.

En el punto C Kosuth afirma el aspecto acientífico del método de los formalistas. La afirmación de Kosuth se puede interpretarla de varias maneras, entre ellas, en el caso de V. Combalía (1975), donde ella describe sobre "lectura fenomenológica y ruptura de códigos>> de arte de los conceptualistas para abordar el intento de una lectura fenomenológica de las obras conceptuales a fin de reemprender, tras su descripción, el hilo de un posible código general para todas ellas. Ella tiene en cuenta los siguientes temas como son:

- La ideología cientifista del arte conceptual
- El paso de la representación a la presentación.
- Presentación: Constatación
- Estética del proceso
- La mitificación de la idea
- La hipótesis del significante
- La utilización de los media en el arte conceptual

Podemos imaginar donde Kosuth hace referencia al carácter acientífico de arte formalista, en la realidad esta haciendo defensa a la ideología cientifista del arte conceptual o está mencionando al carácter intuitivo del arte formalista -según B.Croce (1973), donde cómo reflexión sobre arte y ciencia afirma: *"La relación entre conocimiento intuitivo o expresión y conocimiento intelectual o concepto, entre arte y ciencia, entre poesía y prosa, no puede expresarse de otro modo sino diciendo que es de doble grado. El primer grado es la expresión, y el concepto el segundo: el uno puede estar sin el otro, pero el segundo no puede existir sin el primero"*. (29) Vamos a ver Croce que entiende por el término concepto. Croce concibe lo siguiente, su planeando la pregunta, "¿Qué es el conocimiento por concepto?" Responde: *"Es conocimiento de relaciones de cosas, y las cosas son intuiciones. Sin las intuiciones no son posibles los conceptos, como sin la materia de las impresiones no es posible la intuición misma. Las intuiciones son: Este río, este lago, este arroyo, esta lluvia, este vaso de agua. El concepto es el agua, no está o aquella aparición, este o aquel caso particular, sino el agua en general, ya se realice en este o en aquel tiempo o lugar; materia de intuiciones infinitas, pero de un concepto sólo y constante. Ahora bien, el concepto, lo universal, si por un lado no es intuición, por el otro es, y no puede no ser, intuición"*. (30)

En el razonamiento de Croce podemos deducir que el arte puede existir sin la ciencia a pesar de la correlación que puede haber entre ambos, mirando desde esta optica, podemos afirmar que Kosuth en este aspecto tiene razón donde subraya el carácter acientífico del arte formalista, tal como hemos

visto en las opiniones de Croce el arte procede de un conocimiento intuitivo.

La intención de mencionar la teoría de Sol Lewitt en "Sentencias sobre el arte conceptual" (1968) es para demostrar que incluso entre los artistas de arte conceptual no hay una homogeneidad de pensamiento artístico. Lewitt, en estas sentencias afirma:

- "- Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar.*
 - Los juicios racionales repiten juicios racionales.*
 - Los juicios irracionales conducen a experiencias nuevas.*
 - El arte formalista es esencialmente racional.*
 - Los pensamientos irracionales deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica.*
 - El concepto y la idea son cosas diferentes.*
- Lo primero implica una dirección general, mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica el concepto". (31)*

V. Combalía sobre la ideología cientifista del arte conceptual hace las siguientes consideraciones:

"La neutralidad aparente, la ausencia de estilemas personalizadores, de elementos connotativos, viene, sin embargo acompañado de un elemento que a veces convierte la obra en código fuerte: se trat de todas las medidas, descripciones de máquinas, números, símbolos, en definitiva, lo que podríamos llamar << estilemas científicos >> que la acompañan. Es obvio que este tipo de vocabulario científico, desplazado de su campo específico, deviene un puro cinetífismo. La cuestión no está en saber si avanza o no un conocimiento científico (que es seguro que no), sino en el porque de su existencia en la obra de arte" (32)

En el punto D, al igual que en el el punto A hemos hecho

referencia las opiniones de C. Bill; hemos visto que el valor formal de la obra para los formalistas, es un valor determinante y por este motivo, el elemento conceptual de la obra de arte deja de tener trascendencia.

En el punto E la crítica formalista no es más que un análisis de los atributos físicos de objetos particulares que existen en un contexto morfológico. Pero esto no añade ningún conocimiento (ni hecho) a nuestra comprensión de la naturaleza o función del arte:

1. De este enunciado entendemos que Kosuth intenta buscar y planear algún método (que en su caso es un método analítico) para ampliar nuestro conocimiento y comprensión de lo que es la naturaleza o función del arte y de paso expresa su crítica no favorable al análisis de la crítica formalista.

2. Es verdad que artistas y pensadores de tendencias formalista en el arte fundamentalmente reflexionaron sobre aspectos estructurales de la obra de arte. Sin embargo al interpretar la expresión <<la naturaleza del arte>> que por la consecuencia de esta interpretación se llega a entender que tal expresión nos lleva hacia <<lo que es el arte>> y <<la función del arte>> nos remite a "la estructura" o <<la génesis del arte>>, vemos que un autor como por ejemplo B. Croce, entre otros, reflexionó sobre estos temas, consecuentemente, una parte de la afirmación de Kosuth no es verdad.

De la proposición F de Kosuth podemos destacar:

1. Los críticos y artistas formalistas no ponen en tela de juicio la naturaleza del arte.
2. Ser artista significa preguntarse por la naturaleza del arte.

3. Si nos preguntamos por la naturaleza de la pintura no podemos preguntarnos por la naturaleza del arte.
4. Si un artista acepta la pintura (o la escultura) está aceptando la tradición que va ligada a ellas.
5. La palabra arte es general y la palabra pintura específica.

Los enunciados 1 y 2 están relacionados entre sí y las proposiciones 3, 4 y 5 también tienen sus propias correlaciones, es decir, en los puntos 1 y 2 Kosuth expresa su crítica hacia los formalistas y a su vez deja la constancia del problema ontológico del artista, y en los restantes números hace hincapié en los problemas de la naturaleza de la pintura (o la escultura), la naturaleza del arte, la tradición pictórica, la palabra específica de la pintura (o escultura), y la palabra arte en general. Y también está claro la intención de Kosuth en el tercer enunciado, que de manera intrínseca nos describe que si uno está dedicándose a la práctica pictórica (la pintura) no puede o no debe preguntar por la naturaleza del arte es decir si uno se dedica al arte en término general entonces se puede preguntar por la naturaleza del arte. Por consiguiente nos parece que, en la tercera afirmación, Kosuth deja de tener razón, es decir un artista visual puede preguntar por la naturaleza del arte o por la naturaleza de la pintura.

Con respecto a la primera proposición, Kosuth subraya el problema de la naturaleza del arte, no obstante, el mismo en "Arte y Filosofía" explica lo que entiende por la naturaleza del arte, y para su definición se ocupa de analizar lo que son dos aspectos de arte, uno de carácter analítico y otro de carácter sintético.

En nuestro caso vamos a interpretar la expresión <<La

naturaleza del arte>> para ver que de peculiar que tiene esta expresión. Evidentemente primero tomamos en cuenta el término <<La naturaleza>> y su significado que será:

1. La cualidad esencial de una cosa; la esencia.
2. Naturaleza, índole, modo de ser.
3. Género, clase, estilo, carácter, etc.
4. Intrínsecamente

De los significados expuestos elegimos el significado que se adapta mejor con tal expresión y el resto de los significados excluimos. Si colocamos algunos de los significados en lugar del término <<La naturaleza>> en la expresión <<La naturaleza del arte>> entonces la expresión puede cambiarse a: <<La cualidad esencial del arte>>, <<La esencia del arte>> o <<Modo de ser del arte>>.

La palabra <<La esencia>> tendrá las siguientes significaciones; la esencia: por lo general, se entiende por este término toda respuesta a la pregunta: ¿Qué es?; por lo tanto, se debe distinguir:

1. La esencia de una cosa, que es cualquier respuesta que se puede dar a la pregunta: ¿Qué es?;
2. La esencia necesaria o sustancia, que es la respuesta (a la misma pregunta), que enuncia lo que la cosa no puede dejar de ser y es el por qué de la cosa misma, como cuando se dice que el hombre es un animal racional y se quiere decir que el hombre es hombre por que es racional.

De la definición expuesta se puede deducir que la expresión

<<La naturaleza del arte>> en realidad nos dirige a otra pregunta que es: ¿Qué es el arte? y en esta caso debemos definir lo que es el arte. Es decir la expresión <<La naturaleza del arte>> nos traslada al problema de la definición del arte.

Al acudir a la estética de W. Tatarkiewicz (1.987), así que anteriormente hemos citado, ya sabemos que no existe unos conceptos limitados de arte tales como arte <<es mimesis>> ó arte es sólo expresión.

Mediante las definiciones destacadas por Tatarkiewicz -ya mencionadas- se puede examinar que en el numeral 3 -el rasgo distintivo del arte es la creación de formas (Clive Bell y Roger Fry, etc)- es donde encontramos la respuesta de los formalistas a la pregunta que es el arte, consecuentemente debemos pronunciar que la proposición número 1 de Kosuth no es verdad. Es decir, en la teoría formalista hay una respuesta a la pregunta ¿Qué es el arte?, también no es en vano si referiríamos entre otros por ejemplo al caso de B. Croce en donde su "Breviario de estética" (1.985) en la lección primera (qué es el arte), escribe que "el arte es visión o intuición" (pág 16), nos hace evidenciar que los formalistas plantearon respuestas a tal cuestión. Ahora, desde nuestra óptica sí podemos compartir con las opiniones de los formalistas o no es otro asunto -un asunto de diferencia entre el nominalismo y esencialismo, o decir de otro modo la diferencia entre el Dadaísmo y el Formalismo-. Para los formalistas según Tatarkiewicz "El arte es la configuración de cosas o, dicho de otro modo, la construcción de cosas". Dota a la materia y al espíritu de forma. Esta idea se retrotrae a Aristóteles, quien decía (Ethica Nicomach., 1105a27) que <<nada debe exigirse de las obras de arte excepto que tengan forma>>. Sin embargo el propio Tatarkiewicz en un intento de formular una definición alternativa para arte escribe; *"Una definición del arte debe tener en*

cuenta tanto la intención como el efecto, y especificar que tanto la intención como el efecto pueden ser de un tipo u otro. Por eso la definición no será solo un conjunto de disyunciones, sino que consistirá de dos conjuntos de disyunciones. Será algo así:

El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque.

La definición de una obra de arte no será muy diferente:

Una obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas, o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen o produzcan un choque". (33)

En la proposición número 2 donde Kosuth afirma: "*Ser artista significa preguntarse por la naturaleza del arte*", en esta afirmación Kosuth puede tener razón además que con la expresión <<ser artista>> está haciendo referencia a un ser humano que su función en la sociedad es para ser artista, es decir todo los seres humanos que son artistas deben preguntarse por la naturaleza del arte.

En el número 4 no necesitamos ir verificando la afirmación de Kosuth por razones evidentes, de que si un artista se dedica a la práctica de la pintura, no sólo está dentro de esa tradición sino primero basándose en tal tradición puede cambiar la concepción de su arte (Arte Visual) y segundo una nueva definición, al arte, en este caso no es necesario averiguar mucho en la historia del arte contemporáneo, por, ejemplo el caso del pintor francés Dubuffet dice lo siguiente: (Prospectus, 1, 25): "La esencia del arte es la novedad. Así mismo, las opiniones sobre el arte debería ser

nuevas. El único sistema que beneficia al arte es la revolución permanente". Además el propio Kosuth también tiene en cuenta cuando hace referencia a la tradición; podemos citar la entrevista que ha habido entre Kosuth y Cristina Rose (1995), donde ella formula la siguiente pregunta:

R- ¿Acaso invalida usted los lenguajes tradicionales?

K- No. Mi trabajo no existiría sin la obra de Picasso, Miró y todos los demás. Es básico respetar la historia. Pero para transformarla, que es mucho mejor que hacer vacías o inocentes réplicas de lo que ya se hizo. (Diario de Mallorca, Lunes, 6 de Marzo de 1.995, pág. 54 - Actual).

Es decir la tradición como la herencia cultural, esto es, la transmisión de creencias y técnicas una a otra generación. Y con el ejemplo de Dubuffet queríamos incluso aprobar la propia opinión de Kosuth que desde 1969 ha cambiado. Es decir en su estrategia actual existe menos radicalismo. Para reflexionar sobre la última promesa de Kosuth: "*La palabra Arte es general y la palabra pintura específica*", mediante la propuesta de Kosuth se concibe que implícitamente él está haciendo reflexiones sobre la filosofía del arte que dentro de estos temas está la clasificación de las artes.

Cuando Kosuth dice la palabra arte es general, no está diciendo algo fuera de evidencia, es decir, el arte en su significado más general, a saber, todo conjunto de reglas idóneas para dirigir una actividad cualquiera -según N. Abbagnano- no obstante que aún hoy la palabra arte designa toda especie de actividad ordenada, el uso culto de ella tiende a hacer prevalecer su significado como arte bello. Y también es verdad que la pintura (la palabra pintura) dentro de las clasificaciones de las bellas artes es una de ellas y además las bellas artes pueden distinguirse del arte -dice John Hospers (1990)- en sentido amplio, diciendo que los objetos de las mismas fueron creadas para ser vistos, leídos

o escuchados estéticamente. Por ejemplo en caso de la pintura se hizo para ser contemplada, estudiada, disfrutada, saboreada, no para utilizarla como adornos de paredes o de mesas.

En el pensamiento de Hospers sobre el tipo de trabajo de cada arte puede realizar depende primariamente de la naturaleza del medio. Así, las artes visuales -dentro de las clasificaciones de las artes- (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) en general son artes del espacio, y podemos reproducir el aspecto visual o <<apariencia>> de los objetos mucho mejor que cualquier descripción.

Guillermo Solana en su artículo: "Joseph Kosuth como artista platónico (1.996)", explica el problema de género y especies en las artes y en las artes visuales, y de alguna manera responde a la propuesta de Kosuth en lo que se ha venido analizando en la quinta afirmación de Kosuth: "La palabra arte es general y la palabra pintura específica". Solana no comparte con las opiniones de Judd, Lewitt y Kosuth sobre el tema de géneros y especies. Vamos a ver a continuación como él formula su respuesta; ya que sostiene:

"Kosuth denuncia una implicación de la concepción formalista de Greenberg que hunde sus raíces en la tradición postrenacentista: La reducción del arte visual a la disyunción pintura / escultura, cada una de ellas en busca de su definición específica. Hay que recordar que la dicotomía pintura / escultura se hallaba en crisis al menos desde el final de los años cincuenta; a partir del neo-dadá, los "ismos" pictóricos o escultóricos eran reemplazados por movimientos que en su mismo nombre se referían al arte en general: Pop art, Op art, Kinetic art, Body art, Minimal art, etc. Los teóricos del

minimal art, en particular Donal Judd o Sol Lewitt, insistían en trascender las categorías de género. Kosuth sufrió su influencia y destacó como aspecto crucial del minimal art que "no era ni pintura ni escultura", sino simplemente arte" - Guillermo Solana está citando a: "Art after philosophy and after" de J. Kosuth-.

Guillermo Solana, continua diciendo:

Para Kosuth, dedicarse a hacer pintura o escultura supone aceptar acríticamente la tradición, renunciando a examinar el contexto general del arte. Pintando o esculpiendo se puede cuestionar la pintura o la escultura, pero no el arte mismo. Ahora bien, ser artista hoy en día significa precisamente "cuestionar la naturaleza del arte, usando la propia obra como parte del proceso de cuestionamiento" - Guillermo Solana está citando a "Art after philosophy and after" de J. Kosuth-. Según esto, se podría -se debería- ser artista sin ser pintor ni escultor (ni fotógrafo, ni diseñador, etc.). (34)

Para contrastar, se exponen algunas de las apreciaciones más actuales de Kosuth con respecto al tema discutido por Guillermo Solana, sin olvidar que en otros momentos de nuestro análisis en el presente estudio también se menciona a estas opiniones de Kosuth, sin embargo se considera que es oportuna volver a ellas. Kosuth en la respuesta a estas preguntas formuladas por Cristina Ros (Palma de Mallorca, 1.995):

¿Qué es para usted el arte?

¿A caso invalida usted los lenguajes tradicionales?

¿Quiere decir con ello que, hoy, los artistas no pueden pintar?

Utilizando el lenguaje como medio de su trabajo,

¿Siente más interés por comunicar principios éticos que estéticos?

Las respuestas de Kosuth son:

.- "Es complejo, por que el arte es arte por sí mismo. Lo primero que entiendo, siendo un artista muy joven, es que el arte no son formas y colores, el arte es la producción de significado. Y lo más importante para conseguirlo es ser capaz de romper con los significado anteriores, con los convencionales. Es romper con los materiales y con los objetos, algo que sólo debemos utilizar para la producción de significados, no como fin en sí mismos. El peso de la historia llega a eclipsar todo lo nuevo que se pueda hacer, lo cual tienen serias consecuencias para los jóvenes artistas. Lo que es importante en el arte no es cómo esté hecho, sino que sea auténtica, que tenga un significado.

.- No, mi trabajo no existiría sin la obra de Picasso, Miró y todos los demás. Es básico respetar la historia, pero para transformarla, que es mucho mejor que hacer vacías o inocentes réplicas de lo que ya se hizo.

.- Pienso que el que hoy trabaja en la pintura o es viejo o está obsoleto. Es muy difícil que los jóvenes artistas consigan hacer hoy auténticas pinturas. Es casi imposible, en los tiempos que corren, ser creativo siendo pintor. Los jóvenes deben cambiar el arte para adecuarlo al mundo de hoy.

.- La estética fue un error transmitido en el Siglo XIX, cuando se pregunta de que el arte hacía referencia a costumbres estéticas. Pero esto no sirve hoy, es algo mucho más complejo. El arte debe ayudar a encontrar la verdad en el mundo, descifrar lo que es la realidad, y dar respuestas a lo que la ciencia, que parece ser la religión de hoy, no puede responder. El artista debe asumir esta responsabilidad, no ponerse a pintar precios cuadros. El arte es algo más que la decoración de interiores o exteriores". (35)

Para añadir algunos argumentos a las opiniones de Kosuth, aludimos a Jessica Prinz y su obra "Art Discourse / discourse in art 1.991, donde Prinz escribe sobre Kosuth bajo el título: "Text and Context. Reading Kosuth's Art". En el texto de Prinz aparte de otras opiniones que merecen ser

estudiadas, se puede destacar:

"La definición más pura del arte conceptual, como lo es practicado por Kosuth, sería decir que consiste en una investigación de los cimientos del concepto 'arte', en lo que este ha venido a significar actualmente ("AAF" II: 160). Es una elaboración, una imaginación (ideación) de todos los aspectos del "Arte" de concepto. ("Introductory Note" 104). El asunto central de Kosuth es con este proceso investigativo, no con el producto artístico, y no con el "contenido (tema) o las estructuras usadas" (función). Hoy "ser un artista significa preguntarse por la naturaleza del arte", él dice; "si uno hace pintura está aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte (Arthur Rose 23).

La función del arte, como cuestión, fue originariamente planteada por M. 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 lenguaje de una cuestión de morfología a una cuestión de función. Este cambio -de la <<apariencia>> a la <<concepción>>- fue el principio del arte <<moderno>> y el principio del arte conceptual. ("AAF" I: 135)

En el contraste a pintores contemporáneos como Johns o Arakawa, quienes continúan la tradición morfológica en el arte aún como ellos extienden sus asuntos conceptuales, arte conceptual en general rechaza la tradición de lo "retinal" o "exámen (detenido)" en el arte". (36)

Por último Kosuth en el punto G continúa con sus enunciados, es decir, donde propone que "la mayor objeción que se puede dar a la justificación morfológica del arte tradicional que las nociones morfológicas de arte contienen implícito un concepto a priori a las posibilidades del arte. Y este

concepto a priori de la naturaleza del arte (en tanto que algo independiente de las proposiciones u <<obras>> artísticas estructuradas analíticamente, ...) hace que sea, naturalmente, a priori, imposible cuestionar a la naturaleza del arte. Actividad ésta, que constituye un concepto importantísimo para comprender la función del arte".

Anteriormente hemos razonado por las cuales mediante las reflexiones de Tatarkiewicz llegamos a comprobar que los formalistas se manifestaron una definición del arte basado en aspecto formal del arte, es decir los formalistas responden a la pregunta ¿qué es el arte? y consecuentemente hablan de "La naturaleza del arte" a su manera que podemos ver en la experiencia más próxima a nuestro que sería el caso de los minimalistas. Sin embargo, el problema que nosotros estamos de acuerdo o no a esta definición es otro asunto. Un asunto de reflexión, crítica e interpretación.

Para aclarar las diferencias entre esencialismo y nominalismo, se puede acudir a un texto de Jhon Rajchman titulado: "El postmodernismo en un contexto nominalista. La emergencia y la difusión de una categoría cultural", en donde este autor estudia la categoría de la posmodernidad reflejada en el dadaísmo; nos habla de la historia de las vanguardias que ha hecho familiar -quizás demasiado familiar- el tipo de discurso en el que arte, teoría e ideología se mezclan. La concepción Americana de modernidad había distinguido y enfrentado a dos de ellas: El Dadaísmo y el Formalismo. Rajchman con respecto a tal problema y sus diferencias considera:

1. El Dadaísmo es nominalista. Sostiene que la categoría del arte no es real sino que esta construida históricamente, y lo demuestra fabricando artefactos que ponen en cuestión lo que uno estaría dispuesto a llamar arte.

2. El formalismo, en cambio, es esencialista. Sostiene que el arte, al hacer abstracción de un contenido extrínseco, describe lo que esencialmente es cuando se le considera en sí mismo, o cuando sólo se tiene a sí mismo o a sus lenguajes específicos como objeto. Esto se pone de manifiesto en el proceso que las artes experimentan para despojarse de todo, excepto de sus elementos constituyentes o mínimos. (37)

Una vez que Rajchman en sus reflexiones distingue la situación del arte en un contexto Norteamericano, refiriéndose a la concepción americana de la modernidad, se aprecia que ambos modelos de arte deseaban desafiar a la burguesía, aunque el comportamiento de los Dadas fue más relevante, siguiendo a Burger, se llama, a veces, la vanguardia "institucional". Por eso, Michael Fried pudo decir en 1.982 que el postmodernismo era otro nombre para el resurgimiento de la conocida vanguardia Dadaísta frente al formalismo y al arte abstracto. No obstante, Rajchman ha indicado, que, de hecho, lo que llegó a ser reconocido como el estilo posmoderno en arte segregó su propia ideología, que no es ni genuinamente formalista ni Dadaísta.

Rajchman por estilo posmoderno se entiende una simple réplica y mezcla de estilos anteriores, es decir un arte de carácter híbrido. Sin embargo, se pregunta como la negación del criterio formalista que sostenía que el modernismo consiste en la purificación de los medios de los que se vale el arte para llegar a sus elementos constituyentes. Sostiene que no existe ningún medio puro. Rajchman piensa que es el arte el que demuestra esta proposición -el arte de la impureza de las artes, de la mezcla de los procedimientos, el arte del bricolage, de la reunión de cosas dispares. El nominalismo mantiene que no puede existir ya más la obra aislada de originalidad o genio que desarrolla las posibilidades de un medio. No puede existir tal originalidad -tal vez es en este punto de las afirmaciones que se ha expuesto de Kosuth del año de 1.995 cuando él tuvo la oportunidad de tener una

retrospectiva de su obra en España-; no se puede iniciar el trabajo propio partiendo de uno mismo.

Tal como se ha venido explicando el resultado de tales diferencias entre Formalismo y Dadaísmo en el contexto Norteamericano, ha sido un arte híbrido, bien de las características de tal arte, Rajchman indica que la demostración de la impureza en un arte de apropiación o simulación anticipa, pues una ideología, que toma del modernismo o formalismo la idea de la progresiva reducción del arte a sus elementos constituyentes. Tal como se ha venido señalando también en el desarrollo de este estudio mediante los cambios permanentes que surgen en el mundo del arte con carácter autoreflexivo sobre sus propios medios de expresión hacia un reduccionismo que inició desde 1.900. Pero como cree Rajchman esta idea se desenvuelve en un ámbito nihilista o apocalíptico que proclama que el proceso ha llegado a su punto final. Al reducirse a sus elementos más primitivos, deberían haberse agotado todas las posibilidades de cualquier innovación, es decir: no debería de haber sido posible ningún tipo de avance. Según Rajchman todo lo que quedara debería ser repetición y "patchwork" como prueba de lo que Duchamp había llamado la muerte o fin del arte. El arte puro no puede tener futuro pero, con todo, existe la posibilidad de un arte de pura simulación de lo que fue el arte en otro tiempo. De esta manera, el arte no puede presentarse a sí mismo como un anuncio anticipado o una esperanza de una civilización mejor, pero puede ilustrar la certidumbre de que tal esperanza no es posible al menos en arte.

Rajchman en la continuación de su ensayo subraya el nombre de Baudrillard, para él, quién pareció ofrecer una teoría general de este final sobre las posibilidades del arte. Al comentar todo lo anterior tuvimos la intención de describir más claramente el contexto de la actividad artística de

Kosuth, en donde él tuvo su formación artística y en donde el puso en práctica su tarea como artista y formular sus pensamientos.

Al examinar el cuerpo principal de la teoría de Kosuth (1969), destacamos primero sus opiniones con respecto al problema de forma y contenido, y segundo analizar e interpretar tales reflexiones, que de alguna manera es también responder a algunas de las preguntas formuladas en objetivos de este estudio.

"<<... ¿Cuál es la función del arte, o su naturaleza? Si proseguimos nuestra analogía de las formas que el arte toma al ser lenguaje del arte podremos comprender que una obra de arte es una especie de proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. De ahí podemos dar un paso más y pasar a considerar y analizar esos tipos de <<proposiciones>>. A.J. Ayer, al evaluar la distinción kantiana entre lo analítico y lo sintético, dice algo que puede sernos útil: <<Una proposición es analítica cuando su validez depende exclusivamente de las definiciones de los símbolos que contiene, y sintética cuando su validez está determinada por los hechos de la experiencia>>."

La analogía que quiero establecer refiere a la condición artística y a la condición de la proposición analítica. En la medida en que no parecen ser creíbles como otras cosas, ni tratar de nada más (de nada más que el arte), las formas de arte que más clara y tajantemente sólo pueden ser referidas al arte, son las más próximas a las proposiciones analíticas.

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 (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que << sí alguien dice que es arte, lo es >>". (38)

Kosuth continua:

"... 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 depende 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) Que deben hacer sus proposiciones para ser capaces de seguir lógicamente ese crecimiento. 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. Y veremos que el sello característico de una investigación puramente lógica es su examen de las consecuencias formales de nuestras definiciones (de arte) y no de las cuestiones de hechos empíricos.

Repetimos, 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 arte sin salir del contexto artístico para su verificación.

Por otra parte, debemos considerar por qué el arte no puede ser (o tiene dificultades cuando intenta serlo) una proposición sintética. O, lo que es lo mismo cuándo la verdad o falsedad de una afirmación es verificable empíricamente.

Ayer dice:

... El criterio mediante el cual determinamos la validez de una proposición analítica o a priori no es suficiente para determinar la de una proposición empírica o sintética. Pues lo característico de las proposiciones empíricas es que su validez no sean puramente formal. Decir que una proposición geométrica, o un sistema de proposiciones geométricas, es falso, es decir que es autocontradictorio. Pero una proposición empírica, o un sistema de proposiciones empíricas puede no tener ninguna contradicción y continua siendo falso. Y decimos que es falso, no por que tenga algún defecto formal, sino porque deja de satisfacer algún criterio material.

La irrealidad del arte <<realista>> es debida a su estructuración como proposición artística en términos sintéticos. Uno se siente constantemente tentado por <<verificar>> empíricamente la proposición. El estado sintético del realismo no nos lleva, completando el círculo, a un nuevo diálogo con el más amplio andamiaje de problemas sobre la naturaleza del arte (como ocurre con la obra de Malevitch, Pollock, Reinhardt, el primer Rauschenberg, Johns, Lichenstein, Warhol, Andre, Judd, Flavin, Lewitt, Morris y otros), sino que nos sentimos desplazados de la <<órbita>> del arte y arrojados a un <<espacio infinito>>, el de la condición humana". (39)

A continuación declara también Kosuth:

"No existen proposiciones empíricas absolutamente ciertas. Lo único cierto son las tautologías. Las cuestiones empíricas son siempre hipótesis, hipótesis que pueden ser confirmadas o desacreditadas por la experiencia sensoria. Y las proposiciones en las que consignamos las observaciones que verifican esas hipótesis son también hipótesis que también pueden ser sometidas a prueba, o a una nueva experiencia sensoria. Por eso no puede haber una proposición final". (40)

O dice:

"Dado que las formas de arte que pueden ser consideradas proposiciones sintéticas son verificables en el mundo, para comprenderlas debe abandonar la estructura tautológica del arte y considerar la información << exterior >>. Pero para considerarlas como arte es necesario considerar esa misma información exterior porque la información exterior (las cualidades experienciales) tienen su propio valor intrínseco. Y para comprender ese valor no se necesita un estado de << condición artística >>."

A partir de ahí es fácil comprender que la viabilidad del arte no tiene nada que ver con la presentación de tipos de experiencias visuales (o de otro tipo). Que puedan haber sido una de las funciones extrínsecas del arte en siglos precedentes no debe sorprendernos. A fin de cuentas el hombre, incluso en el siglo XIX, vivía en un medio ambiente visual bastante estandarizado. Con ello quiero decir que normalmente era predecible con qué iba a establecer contacto día tras día. Su medio ambiente visual en la parte del mundo en la que moraba era bastante consistente. En nuestros días, sin embargo, el medio ambiente de nuestra experiencia es muchísimo más rico". (41)

Kosuth sostiene las siguientes nociones:

"La noción de << uso >> también es importante para el arte y para su << lenguaje >>."

..., El arte con la morfología menos rígida sea el ejemplo a partir del cual descifremos la naturaleza del término general de arte". (42)

Para encontrar una respuesta a nuestras preguntas con respecto a la teoría de Kosuth y su método analítico, basándonos sobre la información dada por parte de Jhon Rajchman sobre las diferencias entre esencialismo de los

formalistas y el nominalismo del Dadá, se puede aludir también a los perfiles de la teoría formalista del arte para contrastarla con las ideas formuladas por Kosuth. Tomando en cuenta esta metodología, se estudiaron las reflexiones de F. Pérez Carreño en "El Formalismo y el Desarrollo de la Historia del Arte" (1996), y que sobre "El formalismo y la Autonomía del Arte", escribe:

"Como reacción a la filosofía del arte romántico-idealista, surge a mediados del siglo XIX en Alemania una serie de historiadores del arte en cuya obra se encuentra una intención clara de definición de lo artístico al margen de las categorías filosóficas que lo estaban determinado. El idealismo pensaba en la importancia de la obra de arte en términos filosóficos, como el lugar de manifestación sensible de la idea. Por su parte, para el romanticismo el arte era el lugar en el que se puede sentir la unidad primaria de lo humano con la naturaleza o la nostalgia de esa unidad, de la cual el concepto nos ha separado. En los autores formalistas, hallamos un claro rechazo de la teoría hegeliana del arte y de las estéticas románticas y una aproximación al neokantismo, en auge entonces en la filosofía académica.

Para Hegel, la historia del arte es la historia de la manifestación sensible del espíritu. Esta idea dio lugar a una interpretación del arte, todavía hoy muy vigente en los círculos filosóficos, según la cual lo importante en una obra es su contenido. Lo espiritual en ella, ligado al concepto, se considera en contraposición a su aspecto sensible, la forma... las diferentes escuelas formalistas no rechazan la idea de que el arte sea una actividad espiritual, sino la suposición de que lo espiritual se defina como opuesto a lo sensible. Al contrario, tratarán de mostrar cómo el contenido específico de arte surge en relación a una forma y por ella. (43)

F.P. Carreño, también, argumenta que el repudio se concreta hacia una concepción heterónoma del arte, según la cual este se subordina a otro tipo de actividades intelectuales, principalmente la filosofía, pero también a la consecución de experiencias que, aunque calificadas de estéticas no son

específicamente artísticas. En este sentido, la finalidad del objeto artístico sería provocar una experiencia sentimental de la naturaleza o de la interioridad que eran la base de la teoría romántica del arte. Es en este punto donde la recuperación de la estética formalista de Kant cobra sentido, si bien no como crítica del gusto, sino como base de una explicación de lo artístico como actividad autónoma y de la experiencia estética como experiencia de lo formal en los objetos artísticos.

Para F.P. Carreño, el formalismo busca para la historia del arte como disciplina científica criterios de identidad que le sean propios. Pretenden definir una historia del arte que no sea la mera crónica de unos acontecimientos culturales, ligados a la historia política o social de las naciones, sino como la historia de un objeto propio, cuya evolución depende, por tanto, de su propio concepto. Concebir la obra de arte de forma autónoma implica hacer posible una historia interna y autónoma del arte. Un concepto autónomo de obra de arte, esto es, de lo artístico en el arte, sería el que se refiriera a aquello que poseen en común un templo griego y una iglesia barroca o un palacio neoclásico, un fresco de Giotto y un óleo de Vermeer. Tener una concepción de lo artístico permitiría reconocer la obra de arte con independencia de la función social que cumpla, sea religiosa o de otro tipo, y también de la experiencia que provoque, sea emotiva, ética o cognitiva, placentera o no.

F.P. Carreño al respecto del formalismo y sus métodos tiene en cuenta también lo siguiente:

"El formalismo no se concreta en una única escuela historiográfica. De las ideas formalistas surgen una serie de métodos, de concepciones del arte y su historia, que tienen en común el tratar de delimitar criterios puramente artísticos. Las escuelas formalistas, por diversas que pueden ser sus interpretaciones, comparten este principio

de autonomía. Para todos ellos, la historia del arte deja de ser considerada un epifenómeno de la historia política, de la ciencia o de la técnica, tanto como de la historia de las ideas. Es la historia interna del arte, de cada una de las artes en particular. Su objeto de estudio es el desarrollo de la forma, considerada como lo específicamente artístico, en sus diferentes manifestaciones. Este desarrollo tiene los principios de evolución en sí mismo y no en causas ajenas, como pueden ser las motivaciones religiosas, políticas, técnicas o ideológicas en general. Aunque todas ellas tengan su lugar en la obra de arte, no es eso lo que las hace dignas de evolución ni de ser integradas en su historia, sino un concepto de lo artístico cuyo propósito no es reducible a ninguna de ellas". (44)

F.P. Carreño expone, la razón por la cual las ideas formalistas hayan gozado de una influencia considerable en la estética y la teoría del arte contemporánea hay que buscarla también en el hecho de que sus ideas coincidan en buena medida con los que guiaron la práctica artística de la vanguardia. Ya desde sus comienzos, el propio Fiedler elabora una crítica del naturalismo artístico que coincide con la práctica impresionista en la valoración del papel activo del espectador y en la consideración de la verdad artística desde presupuestos distintos a los de un verismo que había perdido sus valores originarios. Desde entonces, principios formalistas han guiado la práctica y la crítica vanguardista, hasta el punto de que desde Clemente Greenberg -"Art and Culture" (1961)-, <<modernidad>> o <<formalismo>> son nociones que difícilmente pueden desligarse. Dicho en términos muy simples, la evolución de la modernidad hasta la vanguardia consistiría en el predominio cada vez mayor de la forma frente al contenido. La razón fundamental es que la autonomía artística se concibe en términos de autonomía formal. En ello coinciden el formalismo teórico y la práctica vanguardista.

F.P. Carreño en su visión sobre el formalismo, destaca la

importancia de los presupuestos teóricos del formalismo en el arte del siglo XX. Considerando la evolución de la estética del siglo XIX muestra cómo la autonomía estética, que el Empirismo y Kant referían a la experiencia, es decir, al gusto, es asumida por el mundo del arte, la crítica y la producción, en los últimos años del siglo, en lo que es el comienzo de la contemporaneidad artística. Pues bien, los rasgos de aconceptualidad y desinterés, propios de los juicios de gustos, pasan a ser considerados también propios de lo artístico. También ya desde comienzos del siglo XX numerosos autores, -como P.Podro-, bajo la reacción a la estética hegeliana inauguran una forma distinta de considerar la historia del arte.

La tradición crítica -según F.P.Carreño- se beneficia de la psicología y la teoría del conocimiento neokantiana. Este influjo caracteriza a la teoría formalista, sobre todo a través de la obra de J.F. Herbart. Según Herbart -desarrollar el concepto de <<esquemmatización sin concepto>>-, las operaciones mentales de comparación, de oposición y de unificación de nuestras representaciones mentales, y las relaciones de semejanza y de diferencia entre nuestras intuiciones, etc; son todas ellas posibles sin recurso a conceptos. En éstas operaciones meramente formales se basan las actividades artísticas.

La intención que tuvimos para hablar aquí un tanto del método formalista más que nada era para tener presente lo que se entiende por la teoría formalista y las razones por las cuales Kosuth había criticado tal metodología. Ahora bien, después de esta introducción al formalismo mediante las reflexiones de F.P. Carreño comenzaremos la lectura de la teoría de J.Kosuth. sin embargo primero dejamos aparte las explicaciones dadas por Kosuth entorno de lo que el arte es (o como formulaba la pregunta, Nelson Goodman en "Los lenguajes del arte": ¿Cuándo hay arte?, ¿Qué es lo que

diferencia lo que es arte y lo que no lo es?, ¿Qué es arte? o ¿Qué es buen arte?) para centrarnos en lo principal de la teoría de Kosuth. Algunos de los fragmentos que hemos destacado son:

- 1- ¿Cuál es la función del arte, o su naturaleza?
- 2- Una obra de arte es una especie de **proposición** presentada dentro del contexto del arte como **comentario artístico**.
- 3- Una proposición es analítica cuando su validez depende exclusivamente de las definiciones de los símbolos que contiene, y
- 4- Una proposición es sintética cuando su validez está determinado por los hechos de la experiencia.
- 5- 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.
- 6- Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, 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.

Sí preguntamos por la operatividad de la teoría de Kosuth, detectamos en ella estas funciones:

- 1- La teoría de Kosuth sirve para contextualizar su obra en ella.
- 2- Uno de los modos que podemos interpretar la obra de Kosuth es mediante su teoría del arte; además su teoría es un modelo para compararla con otras teorías artísticas.
- 3- En la formulación de la ideología conceptual de los

años 1960 y 1970 las afirmaciones de Kosuth tuvieron un papel importante.

- 4- El conjunto de las propuestas de la tendencia conceptual -incluyendo entre ellas las de Kosuth- ampliaron el límite del discurso artístico.

Volvemos a retomar las proposiciones de uno al seis; en el primer caso, la función del arte para Kosuth en particular pasa por la naturaleza de la proposición analítica que es análoga al concepto de la tautología (nada dice en absoluto acerca de los objetos de que queremos hablar, sino que se refiere sólo a la manera en que queremos hablar de ellos, según Hans Hahn, 1933). No obstante, de las restantes proposiciones de Kosuth se saca esta ecuación: "Las obras de arte son proposiciones analíticas = las obras de arte son tautologías"; resumiendo sería:

"la proposición analítica = la tautología"

Ahora bien, R. Carnap en "La antigua y nueva lógica" al definir la tautología escribió:

"La tautología es una fórmula cuyo valor de verdad no depende ya, no solamente 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." (45)

De ahí, al explicar las diferencias entre la proposición analítica y sintética, el acto seguido es aplicar el concepto de la proposición sintética (expresar algo acerca de los hechos) al arte realista y apartir de ahí sacar la conclusión de que la viabilidad del arte no tiene nada que ver con la presentación de tipo de experiencias visuales (o de otro tipo), según lo considera Kosuth.

Nelson Goodman nos aporta reflexiones de interés sobre temas como "la imitación", "la representación" o "realismo".

con respecto a lo que constituye el realismo de una representación afirma que no podrá tener ninguna semejanza

con la realidad. Aunque en la práctica comparamos la representación con respecto a su realismo, naturalismo o fidelidad. Entonces, propone que la medida del realismo vendrá dada por la probabilidad de confundir la representación con lo representado. Esta teoría es mejor que la de la copia; por que aquí lo que cuenta no es la exactitud con la que un cuadro duplica un objeto, sino en que medida cuadro y objeto, en las condiciones de observación adecuadas a cada uno, provocan las mismas reacciones y expectación. Además que las representaciones ficticias difieren de alguna manera del realismo, por que en efecto por más que no existan centauros en un cuadro realista puede engañarnos haciendo que lo tomemos por un centauro. Pero lo que engaña depende de lo que se observe y varía a su vez según hábitos e intereses. Incluso el cuadro más irrealista puede ser engañoso. Al mirar un cuadro realista, reconozco las imágenes como signos de los objetos y características representadas. Son signos que funcionan instantáneamente y de modo inequívoco sin que se confundan con lo que denotan. Se podría decir que el cuadro realista es aquel que proporciona la mayor cantidad de información, pero esta hipótesis puede refutarse ya que el rendimiento informativo no es prueba alguna de realismo. La fidelidad y exactitud de un cuadro realista, no es condición suficiente del realismo. Lo importante del realismo no es la cantidad de información sino la facilidad con que la arroja, lo que depende de lo estereotipado. El realismo es relativo viene determinado por un sistema de representación normal de un cultura, una persona, en un tiempo dado.

El realismo no es una relación absoluta entre el cuadro y el objeto, sino una relación entre el sistema de representación empleado en el cuadro y el sistema normativo. Se toma por norma el sistema tradicional, por consiguiente el sistema de representación realista es puro y simplemente el habitual. La representación realista no depende de la imitación, la ilusión o la información sino de la inculcación.

La relación de un cuadro y un objeto, suele darse en un

sistema de representación ,un plano de correlación en el que el cuadro representa al objeto.El realismo de un cuadro dependera del sistema de representación,este a su vez es cuestión de elección y la exactitud cuestión de información por tanto el realismo es cuestión de hábito.

III.2. "Cuatro entrevistas, por Arthur Rose"; y "El Arte como Idea como Idea": una entrevista con Jeanne Siegel

A raíz de la exposición: "January 5-31", organizada por Seth Siegelaub, en Nueva York en 1969 y conocida por el nombre de <<January Shaw>>, se origino "Cuatro entrevistas con BHKW" y en ella nos encontramos con el siguiente pasaje: *"La exposición que Seth Siegelaub hizo el mes pasado en Nueva York sacó a relucir nuevas cuestiones sobre la naturaleza del arte. Arthur R. Rose entrevista a los cuatro artistas que exponían ahí"*. (46)

Al parecer tal personaje nunca existió, y era el invento de los propios artistas. Por parte de los artistas (Barry, Huebler, Kosuth, Weiner) la realización de tales entrevistas eran una manera acertada para expresar sus opiniones, sin embargo si exageramos un poco podríamos decir que al inventar tal personaje para que les hiciera la entrevista -en su momento quizás por falta de relaciones y recursos- de alguna manera esta actitud podría relacionarse con el gesto de ellos ante el crítico de arte propiamente dicho, es decir, ellos mismos querían ocupar el papel del crítico de arte y en esta sustitución de papeles ellos mismos expresan sus ideas de una manera directa y hacen énfasis en el carácter del artista como un ser auto-reflexivo o auto-critico.

La entrevista fue titulada y publicada: Rose, Arthur R. "Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner". En: Arts Magazine (Nueva York) 43, N° 4 (Febrero 1969): pp. 22-23. Reeditada en Arts Magazine 63, N° 6 (Febrero 1989): pp.44-45.

Elegimos tres de las preguntas para analizar las respuestas de Kosuth; las preguntas son:

1. Durante los últimos años has subtulado todas tus obras "El arte como idea como idea". ¿Como y por qué llegaste

a esto, y qué significa exactamente?

2. ¿Podrías decir algo sobre lo que estás haciendo ahora?
3. ¿No crees que la dificultad de la obra y su uso del lenguaje en vez de colores puede aburrir a la gente?

La razón por la cual hemos elegido tres de las preguntas y tres de las respuestas es por que en estas respuestas es donde Kosuth expresa sus opiniones con respecto a la estructura de la obra de arte.

Y las respuestas de Kosuth son:

1. *"La separación existente entre nuestras ideas y el uso del material, aún no siendo excesiva en el comienzo de la obra, 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 desesperadamente real, ya estén ordenados o sin orden.*

Fue lo que yo sentía sobre el abismo existente entre materiales e ideas de lo que me llevó a presentar una serie de fotostatos de la definición que el diccionario da del agua. Lo único que me interesaba era presentar la idea del agua. Anteriormente ya había utilizado agua real por que me gustaba el hecho de que fuera incolora e informe. No consideraré el fotostatus 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 completo, y deseaba quitar de en medio 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)".

2. *"Hoy mi obra está formada por categorías tomadas 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 el fotostato montado hasta la compra de espacios en periódicos y revistas (donde a veces una <<obra>> ocupaba hasta cinco o seis páginas, según las divisiones existentes en la categoría)-. Así se hace hincapié en que la obra es inmaterial y se rompe cualquier relación con la pintura. La nueva obra no está relacionada con un objeto precioso -es accesible a tantas personas como estén interesadas: No es decorativa- y no tiene nada que ver con la arquitectura".*

3. *"Las ideas son inherentes de las intenciones del artista, y el nuevo arte depende del lenguaje tanto como la filosofía o la ciencia. Evidentemente, el cambio de lo perceptual a lo conceptual es una transformación equivalente a la que se da de lo físico a lo mental. Y, cuando el observador carece de interés intelectual, tiene interés físico (visual o táctil). Los no-artistas suelen insistir en la necesidad de algo más que acompañe al arte, por que la idea de arte en sí no les emociona demasiado". (47)*

En la primera respuesta Kosuth fundamentalmente distingue dos criterios para hacer una obra de arte desde el punto de vista de los procedimientos artísticos:

- 1- produciendo la obra inventando la regla individual de su obra artística, y
- 2- respetando otras reglas individuales para producir obras de arte.

Primero reflexionamos sobre el segundo caso para estudiar la mentalidad artística de Kosuth al evaluar y respetar otros modos de hacer arte. Por tal motivo, simplemente retomamos su texto "Arte y filosofía" recordando algunos de sus pasajes, por ejemplo en donde él ha dicho:

"Pero me temo que los razonamientos que se ocultan tras esa noción de tendencia se hallen todavía relacionados con la falacia de las características morfológicas como conectiva entre lo que, en realidad, son actividades absolutamente diversas. En tal caso se trataría de un intento de detectar primera causa-efecto respecto a los <<resultados finales>>, esta crítica olvida negligentemente las intenciones (conceptos) particulares de un artista, tratando exclusivamente de sus <<resultados finales>>. Naturalmente, casi toda la crítica se ha limitado a tratar tan sólo un aspecto muy superficial de este <<resultado final>>, concretamente la aparente <<intencionalidad>> o la similaridad <<antiobjeto>> de la mayoría de obras de arte <<conceptuales>>. Pero dicha postura sólo tiene cierta importancia si se asume que los objetos, en arte, son necesarios o, por expresarlo mejor, que tienen una definitiva relación con el arte. Y, de ser así, hay que advertir que estamos concentrándonos en un aspecto negativo del arte.

Si se ha seguido mi razonamiento (en la primera parte del artículo) se podrá comprender mi afirmación 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...dentro de los confines de su investigación. Por ejemplo, las investigaciones llevadas a cabo por Bainbridge y Hurrell son excelentes muestras de ese uso de objetos. Aunque he apuntado que, en última instancia, todo arte es conceptual, existen algunas obras recientes cuya intención es claramente conceptual, mientras otros ejemplos de arte reciente sólo puede relacionarse con el arte conceptual de modo superficial". (48)

Esta claro que Kosuth no esta denegando el uso de objetos o sustancias materiales en el desarrollo de una investigación artística, es decir directamente esta manifestando que respeta la intención artística del artista en donde él hace coincidir su idea con la producción o su concepción con la ejecución de la obra.

Ahora bien, en el primer caso ya Kosuth esta exponiendo su modo particular de hacer arte. Es decir, Kosuth ha estudiado sus materiales y métodos con el fin de poder manipularlos en

la dirección de su construcción artística. Y a su vez este proceso le brinda la oportunidad para transmitir sus intenciones. Es destacable de que modo Kosuth se aleja de los métodos aceptados al adquirir una noción clara de los principios fundamentales para crear arte y para alterar los procedimientos establecidos. Lo relevante en la primera afirmación de Kosuth es demostrar mediante su particular procedimiento artístico sus necesidades individuales y el modo de enfocarlos hacia el estudio de los materiales artísticos.

Evidentemente Kosuth no acude a las técnicas tradicionales para hacer arte. En realidad él mediante sus proposiciones quiere demostrar o indicar de que modo existe una coincidencia entre sus intenciones y la organización de sus obras. No obstante, su voluntad artística desea actuar en la dirección de crear nuevos principios y reglas para una idea de arte característicamente diferente.

Kosuth al tomar distancia -en la formación de su obra y su teoría artística- en el uso de las técnicas tradicionales es coherente y lógico que tampoco utiliza materiales y métodos relacionados a ellas. Y a partir de ahí crear un procedimiento artístico muy particular de él que coincide o se adapta con su teoría artística ("Arte y filosofía") formulada en el ámbito del arte conceptual.

En la primera parte de propuestas de Kosuth se puede destacar:

- 1- Al principio expone su hipótesis del trabajo o mejor dicho su teoría particular para crear la obra.
- 2- En su principio fundamental distingue:
 - A) La presencia de la idea
 - B) Los materiales y sus usos
 - C) La obra
 - D) El artista
 - E) El observador

3- Al eliminar el abismo existente entre las ideas y los materiales, de modo directo tales criterios afectan a su obra. Por ejemplo, Kosuth, en la primera respuesta, describe la relación entre nuestras ideas y el uso del material, muestra la separación existente entre nuestras ideas y el uso del material, aún no siendo excesiva en el comienzo de la obra es enorme, cuando se enfrenta a ella el espectador. En la proposición de Kosuth cuatro palabras determinan el significado o los significados de ella. Estas son la idea, el material, la obra y el espectador. Sobre el término la idea (y en este enunciado "nuestras ideas"), debemos subrayar sus significados para ver Kosuth en que sentido la ha usado; el término idea ha sido usado con dos significados fundamentales diferentes, a saber:

1. Como la especie única intuible en una multiplicidad de objetos;
2. Como cualquier objeto del pensamiento humano, o sea como representación en general.

En la afirmación de Kosuth no se sabe en que significado ha usado el término idea. Sin embargo, cómo artista entendemos el uso de este término como la imagen, el pensamiento o el conocimiento de algo que se configura en la mente para su obra; y si lo tomamos como la representación, Occam distinguió tres significados fundamentales. "Representar -dijo- tiene muchos sentidos. En primer lugar, se entiende con este término aquello mediante lo cual se conoce algo y, en este sentido, el conocimiento es representativo y representar significa ser aquello con que se conoce algo. En segundo lugar, se entiende por representar por reconocer algo conocido, lo cual se conoce otra

cosa; en este sentido la imagen representa aquello de que es la imagen, en el acto del recuerdo. En tercer sentido se entiende por representar el causar el conocimiento del mismo modo como el objeto, causa el conocimiento" (Quodl IV. a.3.).

En la primera acepción, la representación es la idea en el sentido más general, en el segundo es la imagen y en la tercera es el objeto mismo. A través de la noción cartesiana de la idea como "cuadro" o "imagen" de la cosa (Méd., III); y fue difundido sobre todo por Leibniz, que consideró toda mónada como una representación del universo (Mon., SS 60)"- según N. Abbagnano. (49)

- 4- Proyecta el problema de la lectura de la obra (la interpretación) y el espectador.
- 5- Cuestiona el ser de la obra.
- 6- Hace énfasis sobre la relación entre el artista y la existencia concreta de los materiales.
- 7- Los materiales al estar ordenados o sin orden siempre son reales.

En la segunda parte de sus afirmaciones expone:

- 1- En el mundo fenoménico, había elegido "El agua" para reflexionar sobre ello artísticamente.
- 2- Nuestra experiencia de tal fenómeno abarca:
 - A) La idea del fenómeno dado,
 - B) El hecho material del fenómeno,
 - C) Demostrar que en el mundo fenoménico hay algunos que son sin formas y colores,
 - D) La técnica elegida por el artista no otorga validez alguna a la obra producida,
 - E) Sólo la idea era arte,
 - F) Sustituir a los materiales tradicionales por un material inorgánico ("la palabra").
 - G) En su proyecto artístico excluye el concepto de

entretenimiento,

H) Para crear una obra abstracta va desde presentar la abstracción de lo particular a la abstracción de lo abstracto.

En la segunda explicación dada por Kosuth, primordialmente nos encontramos con el concepto de "La forma de presentación" por un lado y la énfasis que se hace sobre el carácter inmaterial de su obra de arte y el alcance que puede tomar, por otro. Ahora bien, el carácter inmaterial de la obra es un procedimiento artístico muy particular de Kosuth y el concepto de "La forma de presentación" se confronta con el concepto tradicionalmente conocido: "La forma de la representación". Sobre el tema de "La forma de presentación" se remite al lector a la segunda parte de la entrevista con S. Marchán Fiz.

Y en el último comentario de Kosuth es destacable: "el cambio de lo perceptual a lo conceptual es una transformación equivalente a la que se da de lo físico a lo mental." En tal aseveración ya existe su opinión acerca de "La idea de arte en sí" que no es interesante para un espectador que carece de interés intelectual.

Lo conceptual su referencia no es retiniano y lo perceptual su referencia sí es retiniano. En "Arte conceptual" su dimensión determinante es de naturaleza mental. En Kosuth lo visual sólo es uno de los aspectos de polo mental. El lugar del espectador está entre el polo visual de la obra de Kosuth y la idea como arte.

De todos modos de una manera más detallada hemos analizado las ideas similares de Kosuth en nuestro estudio de su texto "Arte y filosofía" que el lector puede acudir a ello de nuevo.

JOSEPH KOSUTH: "El Arte como Idea como Idea"; una entrevista con Jeanne Siegel

Al año siguiente de la publicación de "Art After Philosophy" ("Arte y filosofía" o "Arte después de la filosofía") surge la entrevista con Jeanne Siegel, entre la entrevista de Siegel con Kosuth y la de Arthur R. Rose con Kosuth, a nivel de las ideas expresadas, existen relaciones. "El arte como Idea como Idea: Una entrevista con Jeanne Siegel" fué radiodifundida en WBAI-F.M. el día 7 de Abril de 1.970. E incluida en la recopilación de entrevistas aparecida con el título "Artwords" - "Joseph Kosuth: Art as Idea as idea" en el libro de Jeanne Siegel, Artwords: Discourse on the 60s and 70s (Ann Arbor, Michigan: UMI, Reserch Press, 1985) pp. 221-231. Más tarde está entrevista fué incluida en Joseph Kosuth: Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990" (1991 Massachusetts Institute of Technology) pp. 47-56. Antes dijimos que hay una relación entre las entrevistas realizadas por Rose y Siegel con Kosuth, la razón de esta relación estriba en que Kosuth llega a completar sus reflexiones sobre su proyecto artístico en la entrevista con Siegel.

Jeanne Siegel en total formula 16 preguntas y algunas veces también toma participación en el desarrollo del diálogo. Construyendo el hilo conductor de las cuestiones enunciadas por Siegel, podemos hacer hincapié en los siguientes aspectos como: la invención de subtítulo "El arte como idea como idea", el problema de la abstracción, inventar nuevos significados, la abstracción y la concreción, el lenguaje y uso de las palabras, el lenguaje y su relación con el arte, el espectador , la poesía concreta y su relación con la obra de Kosuth, la relación entre el uso de las palabras y la teoría lingüística de Wittgenstein , la filosofía y el arte, el pensamiento y la influencia de Duchamp, la definición del arte, la idea del arte, la naturaleza del arte, crear una

nueva idea de lo que es el arte, y la relación entre el crítico y el artista.

Así que hemos visto en la entrevista anterior entre Arthur R. Rose y Joseph Kosuth, también, habían sido tratado problemas de la estructura de la obra del arte y su relación con nuestras ideas, estudiar la abstracción, el cambio de lo perceptual a lo conceptual en arte contemporáneo, es decir, interpretando este cambio, se puede desvelar su significado, teniendo en cuenta el punto de vista de Howard N. Fox en "Content a Contemporary Focus" (1974-1984), : de 1984, en donde, aborda la diferencia entre la sensibilidad moderna y post-moderna. Este cambio para Fox es ir de "la forma material del objeto de arte (cualidades particulares del arte moderno: su auto-referencialidad, su libertad de ideas "literarias", y su enfoque primordial sobre estilo y forma) a la cuestión del contenido que es denotar algo que es de significado, alguna idea conlleva algún intento de ser interpretada incluyendo cualquier aspecto que puede venir bajo etiqueta de "subject matter": lenguaje y concepto; lo narrativo, lo social, lo político, o relevancia cultural; cuestiones éticas; asuntos de física y metafísica -en resumen todos los aspectos tradicionales para el arte visual en el mundo occidental lo que el modernismo desacreditó como valores "literarios" o "temáticos". Sobre todo la cuestión central de post-modernismo es la cuestión del contenido"

Sí en la entrevista anterior hemos puesto el punto final a nuestras reflexiones con esta proposición: "Evidentemente, el cambio de lo perceptual a lo conceptual es una transformación equivalente a la que se da de lo físico a lo mental", en la realidad esta afirmación, de algún modo, está relacionada con las preguntas formuladas por Kosuth al final de su encuentro con Jeanne Siegel: "What does it look like?" y "How does an object work as art?", cuyo traducción al castellano sería: "¿ A qué se parece ?" y "¿Cómo un objeto funciona como arte? Estas preguntas fueron hechas por Kosuth para demostrar como

nuestra concepción de arte ha cambiado.

La impresión que nos produjo esta entrevista de Siegel y Kosuth consiste en el que el artista intenta demostrar, paso a paso, y con razonamiento, mediante su método de trabajo, cómo ha creado un nuevo modo de entender lo que es la idea de arte o su concepción de arte. Es decir, el artista y sus esfuerzos radican en dar una respuesta a la cuestión: ¿ Qué es el arte ?

En la realidad Kosuth trata de crear una nueva idea de lo que es el arte como parte fundamental de su actividad artística, y de la cual ya hemos hablado en el estudio de "Arte y filosofía". Es decir, su respuesta a tal cuestión es un intento personal para dar una solución muy personal a los problemas del arte, como se supone que debería hacer cualquier otro artista. De ahí, que estemos de acuerdo con él o no es otro asunto.

En las reflexiones de Kosuth detectamos distintas líneas de argumentación y razonamiento:

- 1- Nos habla de los precedentes de un sistema lingüístico-artístico que él mismo había heredado, es decir un arte tradicionalmente formalista.
- 2- Asumiendo que sus actividades están dentro y están relacionadas a un sistema artístico.
- 3- Efectuar una investigación artística como una alternativa para el primer apartado.
- 4- Dar una solución personal -mediante un conjunto de actividades artísticas- a los problemas planteados. Y dar una respuesta a la pregunta ¿ Qué es la naturaleza del arte ? que según Kosuth es la tarea creativa del artista.
- 5- Las obras de arte ya hechas realidad por el artista son

señales perfectas de lo que el artista entiende por la idea de arte, es decir las obras son ejemplos prácticos del modo que el artista define el arte. Cambiar la idea del arte en sí misma es dar una nueva definición de lo que es el arte.

6- El arte para Kosuth es un placer mental e intelectual y no un placer visual.

7- Como dijimos en el primer apartado, Kosuth ha heredado la idea de arte como una serie de problemas formales y había buscado su manera particular para escapar a tales problemas, por ejemplo argumenta: "una solución al problema de la forma era hacer una división entre "lo abstracto" y "lo concreto" dentro de la obra misma."

8- Kosuth ha expresado que el arte siempre es abstracto y para documentarlo ha dicho: "todo arte era abstracto en relación al significado cultural, de la misma manera que el ruido que nosotros pronunciamos llamamos palabras, están llenas de significado solamente en relación a un sistema lingüístico, no en relación al mundo." Y sobre lenguaje opina: "nuestra experiencia, y el significado de esa experiencia, esta formado por el lenguaje, por información."

El resto de las ideas de Kosuth reflejadas en su entrevista con Siegel se pueden también encontrar en los artículos descritos en el primer capítulo de este estudio y por la misma razón evitamos a repetir las.

NOTAS DE III. ANALISIS Y VALORACION DE LOS TEXTOS DE KOSUTH

- (1) Harrison, Ch. : Essays on art and language. Basil Blackwell, England, 1.991, pág. 30.
- (2) Battcock, G. : La idea como arte. Ed. G. Gili, Barcelona, 1.977, pág. 62. ó en Kosuth, J. : Art after philosophy and after: Collected writings, 1.966-1.990, Cambridge, mass: mit press, 1.991. págs. 13-33. ó también ver en Marchán Fiz, S. 1.990, págs. 415-422.
- (3) Battcock, G. : op. cit., pág. 64.
- (4) Battcock, G. : op. cit., pág. 65.
- (5) Battcock, G. : op. cit., pág. 68.
- (6) Battcock, G. : op. cit., pág. 68.
- (7) Battcock, G. : op. cit., pág. 69.
- (8) Battcock, G. : op. cit., págs. 69-70.
- (9) Battcock, G. : op. cit., pág. 72.
- (10) Combalía, D. V. : La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual. Editorial Anagrama, Barcelona, 1.975, pág. 90.
- (11) Combalía, D. V. : op. cit. págs. 91-93.
- (12) Combalía, D. V. : op. cit. págs. 93.
- (13) Combalía, D. V. : op. cit. págs. 95.
- (14) Menna, F. : La opción analítica en el arte moderno. Ed. G. Gili, Barcelona, 1.972, pág. 104.
- (15) Battcock, G. : op. cit., pág. 64.
- (16) Battcock, G. : op. cit., págs. 64-65.
- (17) Battcock, G. : op. cit., pág. 65.
- (18) Battcock, G. : op. cit., pág. 65.
- (19) Battcock, G. : op. cit., pág. 65.
- (20) Battcock, G. : op. cit., pág. 66.
- (21) Battcock, G. : op. cit., pág. 66.

- (22) Battcock, G. : op. cit., pág. 66.
- (23) Battcock, G. : op. cit., pág. 67.
- (24) Abbagnano, N. : Diccionario de filosofía. Fondo de Cultura Económica, México, Décima reimpresión, 1.993, págs. 556-568 y 966-969.
- (25) Abbagnano, N. : op. cit. pág. 186.
- (26) Hegel, G.W.F. : Estética I. Ediciones península, Barcelona, 1.989, págs. 66-68.
- (27) Beardsley, M. ; Hospers, J. : Estética. Historia y fundamentos. Cátedra Madrid, 1.990, pág. 135.
- (28) Tatarkiewicz, W. : Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Tecnos, Madrid, 1.987, págs. 63-65.
- (29) Croce, B. : Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1.973. pág. 111.
- (30) Croce, B. : op. cit. pág. 107.
- (31) Marchán Fiz, S. : Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad <<psotmodenra>>. Akal, 5ª Edición, Madrid, 1.990, pág. 414. ver Sol Lewitt: "Sentencias sobre el arte conceptual".
- (32) Combalía, D. V. : op. cit. pág. 62.
- (33) Tatarkiewicz, W. : op. cit. pag. 67.
- (34) Castro, F. F. ; Duque, F. ; Copón, M. ; Cereceda, M. ; Solana G. ; Gabilondo, A. y Pardo, J.L. : La estética del nihilismo. Ediciones Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1.996. pág. 119.
- (35) Ros, C. : Kosuth: El respeto a la historia es transformarla, no hacer réplicas. Diario de Mallorca, Lunes 6 de Marzo de 1.995, pág. 54.
- (36) Prinz, J. : Art discourse / discourse in art. Rutgers Universitys Press, New Brunswick, New Jersey, 1.991, págs. 47-51.
- (37) Rajchman, J. : El post-modernismo en un contexto nominalista. La emergencia y la difusión de una categoría cultural. En: Flash Art, 1.988, págs. 24-25.
- (38) Battcock, G. : op. cit., pág. 68.

- (39) Battcock, G. : op. cit., págs. 69-70.
- (40) Battcock, G. : op. cit., pág. 71.
- (41) Battcock, G. : op. cit., pág. 71.
- (42) Battcock, G. : op. cit., pág. 72.
- (43) Bozal, V. et al : Historía de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Visor, Madrid, 1.996, págs. 189-192.
- (44) Bozal, V. et al : op. cit. págs. 189-192.
- (45) Ayer, A.J. : El positivismo lógico. Fondo de cultura economica, Madrid, 1981, pág. 148.
- (46) Fundación Caja de Pensiones de Madrid : Arte conceptual una perspectiva. Edición Castellana, 1.990, pág. 36. ó en Rose, A. : Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner. Arts Magazine (Nueva York), 43, N^o 4 (Febrero, 1.969), pág. 22-23. Reeditada en Arts Magazine, 63, N^o 6 (Febrero, 1.989), pág. 44-45. También ver en Juan Vte Aliaga y Jose Miguel G. Cortés (1.990), págs. 93-103, ó en Battcock, G. : La idea como arte (1.977), págs. 109-117.
- (47) Marchán Fiz, S. : op. cit., pág. 420
- (48) Fundación Caja de Pensiones de Madrid : op. cit. pág. 37.
- (49) Abbagnano, N. : op. cit. (24). págs. 633-637.

ABRIR TOMO II

