



ABRIR CAPÍTULO IV

V. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Los principales interrogantes desde donde parte este estudio son : ¿Qué valores otorga Kosuth a los caracteres morfológicos del arte?. ¿Por qué Kosuth opina que la crítica formalista al apoyarse en la morfología nos lleva hacia las formas del arte?. ¿Es verdad cuando Kosuth afirma que la crítica formalista no es más que un análisis de los atributos físicos de objetos particulares que existen en un contexto morfológico?. ¿Cómo podría servir un comentario formalista para determinar si los objetos analizados son o no son obras de arte?. ¿Tiene razón Kosuth cuándo afirma que los críticos formalistas se saltan a la torera el elemento conceptual de las obras de arte?. Cuando Kosuth afirma que los críticos y artistas formalistas no ponen en tela de juicio la naturaleza del arte, ¿qué plantea esto?. ¿Qué papel tienen la forma y el contenido dentro de su modelo? En este estudio hemos distinguido desde el punto de vista de forma y contenido, lo que es una investigación sobre forma y contenido y en particular lo que es el estudio de la obra producida por Kosuth, durante el período 1966-1974. En esta tesis no tuvimos la intención de realizar un estudio sólomente desde el punto de vista de la historiografía del arte conceptual, por que esto ya ha sido realizado por Lucy R. Lippard en su "The Dematerialization of the art object from 1966-1972" de 1973.

El desarrollo de nuestra reflexión contribuye a aclarar distintos aspectos de la obra y teoría del arte del J. Kosuth que no han sido estudiadas en profundidad como es el problema de la forma y contenido de su obra. No sólo nos hemos dedicado a analizar diferentes afirmaciones de su teoría sino a aplicar a su obra los principios fundamentales de las teorías del arte, como las de Panofsky, Hegel, Adorno, Focillon, Arnheim entre otros, señalando la presencia del problema de la forma y contenido. Esta tesis investiga las relaciones entre la forma, el material y el contenido de la

obra de Kosuth en el período mencionado y de este modo, creando la oportunidad de estudiar "la teoría de la desmaterialización de la obra de arte" que se intensifica en el arte conceptual lingüístico o tautológico. Por el mismo motivo en distintos apartados se hace referencia a las **"tendencias artísticas"** que influyeron en el arte conceptual en general, en la creación y presentación de la obra de Kosuth en particular. Así mismo también para contextualizar la visión y la experiencia artística de Kosuth se ha dedicado un apartado a la historiografía del arte conceptual (**"El fenómeno del arte conceptual y sus modelos"**) en donde hemos explicado distintas definiciones del arte conceptual como las de Flynt, Kosuth, Lewitt, V. Combalia, S. Marchán, Baldessari y Millet, entre otros; a su vez hemos encontrado también distintas teorías formuladas por Terry Atkinson (**"Introduction"** to the Art-Language Journal de 1969 y **"From an Art and Language Point of View"** de 1970), Kosuth (**"Art After Philosophy"** de 1969) y Lewitt (**"Paragraphs on Conceptual Art"** de 1967 y **"Sentences on Conceptual Art"** de 1969). Y a su vez retomando el desarrollo e historia del arte conceptual en distintos momentos de la tesis. A través del capítulo **"Estudio de las obras del período 1966-1974"**, llegamos a las siguientes conclusiones:

- 1- No existe una **"definición general"** para el arte y consecuentemente tampoco hay una definición similar para la obra de arte, es decir en cada momento histórico se han formulado sus propias definiciones.
- 2- Las definiciones de los términos pintura y escultura son definiciones limitadas.
- 3- Hoy como **"género"** hemos aceptado a las obras que desbordan las características de la pintura y de la

escultura tradicional (como en el caso de Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Naum Gabo, Jean Tinguely, Vladimir Tatelin entr otros) y estan incluídas en una nueva categoría llamada "Arte mixto" y en ella el género llamado Arte del "entre" según Marchan Fiz.

- 4- Al no existir una definición general para el arte tampoco existe una definición estable para el término "la forma".
- 5- La relación artista-objeto y arte-objeto afecta de modo directo a los conceptos de forma, contenido, material y sus relaciones correspondientes en la obra de arte.
- 6- Las relaciones entre forma y contenido afectan de modo directo a la determinación de otros aspectos de la obra de arte.
- 7- La referencia a la teoría de "arte como tautología" y "la desmaterialización de la obra de arte" en la obra temprana de Kosuth más que nada eran estrategias temporales frente a la tradición del arte formalista precisamente en un contexto Norteamericano. El debate del arte conceptual de los años 60 y 70 ampliaron los límites tradicionales del discurso artístico de manera relevante. Hoy el arte conceptual es una referencia imprescindible para el arte actual y sus artistas.
- 8- El problema de la forma de la obra y su definición para Kosuth de modo significativo tiene una dimensión antropológica y no como lo entendían los artistas formalistas.

- 9- Kosuth yuxtapone dos lenguajes en su obra: el lenguaje escrito o verbal y el lenguaje del arte; en este caso de las artes visuales, que es un lenguaje no verbal, según el propio Kosuth, el lenguaje ordinario sólo es el material de su obra.
- 10- Hemos aceptado tantas obras de carácter híbrido en el período moderno-contemporáneo que ya es difícil hablar de un lenguaje exclusivo y puro de la pintura y de la escultura como géneros de las artes visuales. Ha habido tantos autores desde el principio del siglo XX que desbordaron los límites conocidos de los lenguajes de la pintura y de la escultura como algo característico de ellas, que, en este momento no se puede continuar creando obras de arte basándose únicamente sobre las peculiaridades de tales lenguajes artísticos. Sin embargo, esta constatación no quiere descartar o abandonar de manera radical todas las propiedades de los lenguajes designados, propiedades que han sido medios y referencias para todo el discurso de arte desde el punto de vista del lenguaje del arte.
- 11- Todo el problema de forma y contenido de la obra de Kosuth radica en el problema de lenguaje de su arte. Para cada arte existe un medium y ese medium es ajustado especialmente para un tipo de comunicación; y cada medium expresa algo que no puede ser pronunciado completamente en algún otro lenguaje. Así el lenguaje implica lo que los lógicos llaman la relación triádica: hay orador, la cosa expresada y el oyente. Como John Dewey explica que todo el lenguaje, todos sus medios, implica qué se dice y

cómo se dice, o sustancia y forma. Al ser evidente la relación entre el lenguaje y la forma, de ahí se debe tener en cuenta conceptos como: tema, título, significado, material, etc. Consecuentemente la obra de Kosuth no es una excepción de lo considerado.

- 12- Los métodos iconográficos e iconológicos deberían adaptarse a nuevos conceptos y definiciones de la forma, del contenido y del arte.
- 13- El contenido de la obra de arte se determina por el concepto del artista del arte y sus comportamientos con respecto a las tradiciones artísticas precedentes. El contexto sociocultural, histórico y la visión del artista de la vida misma también contribuyen en determinar el contenido de su obra de arte. Es decir múltiples factores intervienen para determinar lo que es el contenido de la obra artística.
- 14- Las diferencias y similitudes entre Panofsky y Kosuth en sus reflexiones sobre arte son:

A) la obra creada por Kosuth no tiene el propósito de suministrar un placer estético, es decir que sea estéticamente experimentada por el receptor. Sin embargo para Panofsky la obra de arte siempre tiene una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético), a saber, reclama ser estéticamente experimentada. B) La relación entre la idea y la forma para Panofsky pasa por equilibrio y por corolario, el contenido de la obra de arte saldrá reforzado. Para Kosuth tal equilibrio, en el

sentido de la estética formalista, no es convincente. Kosuth insiste que sólo la idea es arte y, consecuentemente él trata más con el significado, con el contenido (los contenidos siempre están en otro lugar, en la mente del observador, o en el mundo), que con la forma. C) Desde punto de vista de Panofsky, las producciones testimoniales del hombre evocan a la mente una idea distinta de su existencia material. Para Kosuth, específicamente la cosa verdadera está ahí, delante de usted, lo que ella significa para usted más allá de su físico específico, es otro asunto, un asunto relacionado con el lenguaje. D) Panofsky considera que percibir la relación de significación consiste en separar de los medios de expresión la idea del concepto a expresar. Y percibir la relación de construcción supone la idea de la función a realizar de los medios para realizarla. En el caso de Kosuth, él es partidario de eliminar el abismo entre las ideas y el uso del material. No hay nada abstracto en relación con un material específico, los materiales siempre tienen algo real. Panofsky sugiere que un vehículo de comunicación tiene por "intención" la transmisión de un concepto. La intención se encuentra vinculada a la idea del objeto, o a la función que hay que cumplir en el caso de una obra de arte, el interés por la idea es contrapesado, y puede incluso ser eclipsado por el interés por la forma. La "intención" de los creadores es un factor determinante en la creación de un objeto artístico. Kosuth concibe que las ideas son inherentes a las intenciones del artista.

15- Al aplicar la teoría estética de Hegel a la obra

de Kosuth hemos obtenido las siguientes conclusiones:

A) Al iniciar nuestro estudio de la obra de Kosuth mediante la teoría del arte de Hegel nos encontramos con la necesidad de dar una explicación sobre la relación entre "artista y objeto" y la relación entre "arte y objeto". Tales relaciones nos permitieron plantear de modo oportuno las opiniones de Hegel basándonos en ellas para el estudio de la obra de Kosuth. El comentario sobre las relaciones "artista-objeto" y "arte-objeto" puso de manifiesto cómo tales relaciones, con el paso de tiempo, han ido cambiando. Como ejemplo hemos mencionado que tales relaciones para Cézanne o Picasso o Kandisky o Pollock son diferentes de las de Lichtenstein, Johns, Dine y Oldenberg. Por el mismo motivo hemos retomado la idea de Mel Bochner cuando dijo al comienzo de los 1960 que la ecuación era "arte=objeto". Con esto Bochner en realidad estaba refiriéndose a la obra de Frank Stella, Robert Morris y Sol Lewitt. La palabra objeto es diferente en el significado y en la referencia para cada artista (la actitud del artista hacia el objeto). El problema radica en la cuestión de qué es el objeto, más que lo que un objeto es; es algo 'ahí fuera' en el mundo exterior (un río, una montaña); o es algo "en el interior (en el aquí)", (o la visión personal del artista y su creación emocional hacia el mundo exterior, o la obra de arte vuelta sobre sí misma, enfocado sobre sus propiedades y proceso); o ¿está algo teniendo sustancia invisible o una relación indirecta de causa-efecto a la realidad física (una proposición filosófica o idea similar)?

Un examen del problema: cómo el artista contemporáneo

elige entretener arte y realidad y como consecuencia lo que constituye la realidad para él debería arrojar algo de luz sobre él. Resumiendo, se puede afirmar que algunas áreas particulares de la problemática de la relación entre "arte-objeto" son exploradas y desde nuestro punto de vista será un debate abierto aún. Las relaciones señaladas a su vez afectan fundamentalmente la relación entre forma, material y contenido de la obra de arte. Así, al considerar el arte moderno desde el naturalismo hasta el conceptualismo tales relaciones designadas están en constante cambio y su evolución es de importancia desde el punto de vista de significado.

16- Al aplicar la teoría del arte de Hegel a la obra de arte de Kosuth son destacables estas discrepancias:

A) Diferentes puntos de vista sobre el sentido y el ser de la obra de arte, para Hegel están condicionadas por un lado, por la presencia de la idea y su materialización en lo sensible; por otro, el arte no sería posible sólo en función de su elemento de contenido ó sólo en función de la idea que en él se expresa, porque consiste precisamente en la relación armónica entre ésta y lo sensible, sin que ninguno de los dos términos que lo conforman tenga importancia prioritaria sobre el otro. Sin embargo tal relación desde la óptica de Kosuth es cuestionable. Es decir, el problema de la relación entre la forma (la configuración de la idea), el material (lo sensible) y el contenido (la idea como contenido) de la obra de arte -teniendo en cuenta su relación con la definición, el lenguaje, la condición, la naturaleza y la función del arte- para Kosuth tiene otra solución diferente de la dada por Hegel. Para que se reconozca el uso de la forma

lingüística como obra de arte creado por Kosuth y que simplemente no sea más que "escritura", Claude Gintz formula dos prerequisites para ella, uno, la obra no puede dispensarse de "la forma" conceptual y dos, la obra acepta y es integra en el marco institucional del arte. Es decir, Kosuth al adoptar la forma de expresión lingüística para constituir su obra en realidad está evitando a:

- 1- una materialidad visual,
- 2- un lenguaje visual,
- 3- un arte como icono,
- 4- una expresión visual y una experiencia visual en su sentido tradicional,

para crear un lenguaje con su propia particularidad que de alguna manera ha condicionado la relación entre la idea y el material de la obra de arte. Que a su vez tal cambio no sólo afecta al concepto de la forma de la obra de arte sino afecta también a las relaciones entre público, objeto de arte y autor en su aspecto definitorio.

B) existe diferencia de opiniones entre Hegel y Kosuth en sus modos de entender lo que significan términos como la idea, el concepto, el contenido, la forma, el material. La razón que evidencia tal hecho es la tendencia particular de Kosuth hacia la filosofía analítica y el pensamiento filosófico de Wittgenstein.

C) Hegel y Kosuth ambos otorgan un valor especial al componente ideático de la obra de arte, con la diferencia de que Hegel en sus reflexiones no puede liberarse de lo sensible; es decir, Hegel hace de la idea lo absoluto -el principio originario de lo real y de lo racional-.

17- Adorno no comparte con Hegel en la ecuación: "el

contenido=lo sensible formado" ; a saber, Adorno no comparte en la siguiente propuesta que lo sensible formado debería tener las mismas propiedades que la idea misma o contenido. Consecuentemente, la estética de la forma y contenido de Adorno y Hegel se alejan sustancialmente por tener distintos modos o métodos para hacer reflexiones filosóficas sobre el arte. Tales diferencias ha influido sobre el desarrollo de las artes.

18- Adorno en su "Teoría estética" establece diferencias entre los conceptos la obra, el producto y la creación. Al atribuir al concepto de forma una extensión que tiende a aproximarla al concepto de técnica (en el sentido de Benjamín) en relación con el procedimiento crea una teoría del arte sustancialmente diferente de la teoría del arte idealista tradicional. Tales diferencias nos han dado la oportunidad de interpretar, de un modo distinto -mediante la Teoría del arte de Adorno-, la obra de Kosuth.

19- En una obra como "La séptima investigación", la idea de la forma y contenido de la obra, como hemos estudiado mediante las reflexiones de Adorno, consiste en todo lo proyectado en la obra como procedimiento y en ella es donde se consolida los contenidos ideológicos de la obra. Ambos, Adorno y Kosuth comparten la idea de que la forma es el contenido, sin embargo las diferencias entre sus opiniones radica en que Kosuth en sus observaciones y estudios relaciona los problemas del arte a la antropología (él atraviesa, a partir del proyecto típicamente americano de la filosofía

analítica, la antropología, tan rica de humores marxianos, elaborada por Stanley Diamond y Bob Scholte, el pensamiento de Habermas y últimamente el plantea señalando con el nombre de Freud, según **Ángelo Trimarco**, 1991) y Adorno opta por el pensamiento filosófico a la línea neo marxista para reflexionar sobre arte.

- 20- Por lo demás, Kosuth se aleja sustancialmente de las propuestas de la teoría formalista, por ejemplo no comparte con ellos el concepto de la forma significante, el valor del medio. Si la obra de arte es materia, es forma y es contenido lo es pero no en el sentido en que utilizan los formalistas. Las obras conceptuales no son para ser vistas por la retina, ni tienen como referencia la retina como las obras tradicionales no conceptuales.

VI. BIBLIOGRAFIA

KOSUTH Y LA HISTORIOGRAFIA CONCEPTUALA) JOSEPH KOSUTHA.1. Escritos, entrevistas y declaraciones por el artista.

KOSUTH, J.: Notes on Conceptual Art and Models. First published as "Statement" in Non-Anthropomorphic Art by four young Artists [ex.cat] (New York : Lannis Gallery [Museum of Normal Art], 1967).

KOSUTH, J.: Editorial in 27 parts. First published in Straight 1 (April 1968). Straight was edited by Kosuth and published by The School of Visual Arts, New York. Its first issue appeared in April 1968.

KOSUTH, J.: Notes on Specific and General. unpublished Notes Written in 1968.

KOSUTH, J.: Art after Philosophy. First published in Studio International (London) 178, N° 915 (October 1969), pp. 134-137; N° 916 (November 1969), pp. 160-161; N° 917 (December 1969), pp. 212-213.

KOSUTH, J.: Statement for Whitney Annual Exhibition, 1969. First published as "Statement" in 1969 Annual Exhibition [ex.cat.] (New York: Whitney Museum of American Art, 1969).

KOSUTH, J.: Footnote to Poetry. unpublished Notes Written in 1969.

KOSUTH, J.: Introductory Note to Art-language by The American Editor. First published as "Introductory Note by The American Editor". in Art-Language (Coventry) 1, N° 2 (February 1970), pp. 1-4. Kosuth became The American Editor of The British Journal Art-Language in 1969. This was his introduction to The Second issue, and The Formal Beginning of his Association with The Art and Language Group.

KOSUTH, J.: Introduction to Function. First published in Function Funzione Funcion Fonction Funktion (Turin: Sperone, 1970).

KOSUTH, J.: A Short Note: Art, Education and Linguistic Change. First published in The Utterer (April 1970). This Journal was published by The School of Visual Arts, New York.

- KOSUTH, J.: Art as Idea as Idea: An Interview with Jeanne Siegel. This Interview was broadcast on WBAL-FM on April 7, 1970. There after published as "Joseph Kosuth: Art as Idea as Idea" in Jeanne Siegel, Artwords: Discourse on The 60s and 70s (Ann Arbor, Michigan: UIM Reserch press, 1985), pp. 221-231.
- KOSUTH, J.: Information 2. Frist published in Conceptual Art and Conceptual aspects [ex.cat.](New York Cultural Center, 1970), pp. 29-59.
- KOSUTH, J.: Statement From Information. Frist published in Information [ex.cat.](New York: Museum of Modern Art, 1970). The frist Three paragraphs and appeared in Kosuth's "Introductory Note to Art-Language by The American Editor".
- KOSUTH, J.: Statement from Software. Frist published in Software [ex.cat.](New York: The Jewish Museum, 1970).
- KOSUTH, J.: Notes on Crane, unpublished Notes Written in 1970. Kosuth referr to The Work Crane which had been realized by David Bainbridge in 1966. Crane gave Bainbridge and Terry Atkinson an opportunity to discuss issues of international designation in Art. See "Introduction", Art-Language 1, N° 1 (may 1969), p. 8.
- KOSUTH, J.: Influences: The Difference Between 'How' and 'Why'. unpublished Notes Written in 1970.
- KOSUTH, J.: Context Text. Introduction To The Sixth Investigation 1969. Proposition 14 (Cologne: Gerd de Vries, 1971).
- KOSUTH, J.: Painting versus Art Versus Culture (Or, Why you can paint if you want to, but it probably won't Matter). unpublished lecture delivered to Art students in 1971 at The University of Chile, Santiago; Cleveland Art Institute; and Coventry College of Art, Coventry, England.
- KOSUTH, J.: Statement for The Congress of Conceptual Art. Frist published, as "Statement", in congress of Conceptual Art (Deurle, Belgium: Galerie MTL, 1973).
- KOSUTH, J.: (Notes) on an 'Anthropologized' Art. Frist published in Kunst bleibt Kunst: Progekt' 74 [ex.cat.] (Cologne: Kunsthalle, 1974), pp. 234-237.
- KOSUTH, J.: A Notice To The Public. Frist published as a Flyer, "Plan (For Proposition 4) and A Noticie to The Public", The Tenth Investigation, proposition 4 (New York: Leo Castelli Gallery, 1975).

- KOSUTH, J.: The Artist as Anthropologist. Frist published in *The Fox* (New York) 1, N°1 (1975), pp. 18-30.
- KOSUTH, J.: 1975. Frist published in *The Fox* (new York) 1, N°2 (1975), pp. 87-96.
- KOSUTH, J.: Work. Frist published in *The Fox* (New York) 1, N°3 (1976), pp. 116-120.
- KOSUTH, J.: Within The Contex: Modernism and critical practice. Frist published Ghent: Coupure, 1977.
- KOSUTH, J.: Comments on The Scond Frame. Frist published in *Erwartest Du...* ed. Christine Bernhardt (Cologne: Galerie Paul Maenz, 1977).
- KOSUTH, J.: A Long Night at The Movies. From *Art in America* 67, N° 2, (March-April 1979), pp. 21-22.
- KOSUTH, J.: Tex/Context. Seven Remarks for you to consider while Viewing/Reading This Exhibition. Frist published as a Flyer Printed in Conjunction with The Exhibition *Tex/Context* (New York: Leo Castelli Gallery, May-June 1979).
- KOSUTH, J.: On AD Reinhardt. Frist published in *Cover* (Spring/Summer 1980), p. 10. From a panel Lucy Lippard, Barbara Rose and Richard Serra at The Solomon R.Guggenheim Museum, New York City, February 1980.
- KOSUTH, J.: On Picasso. Frist published without title in "Picasso: A Symposium", in *Art in America* 68, N° 10 (December 1980), pp. 10-11.
- KOSUTH, J.: Notes on Cathexir. Portions originally published as a Flyer in conjunction with The Exhibition *Cathexis* (New York: Leo Castelli Gallery, February 1982); later expanded and published in *Bedeutung Von Bedeutung: Text und Dokumentation der investigationen Über Kunst Seit 1965 in Auswahl* (Stuttgart. Stantsgalerie, Stuttgart, 1981).
- KOSUTH, J.: Necrophilia Mon Amour. Frist published in *Artforum* 20, N° 9 (May 1982), pp. 58-63. The discussion to which Kosuth is referring was organized by Artforum in New York, Participants were Kathy Acker, Saadro Chia, Philip Glass, J. Kosuth, Barbara Kruger, David Salle, Richard Serra and Lawrence Weiner.

- KOSUTH, J.: Art and its Public, Paper given at mountain lake symposium III (October 7-9, 1982). The Theme of The Symposium, Organized by Ray Kass, was "Art and its Public". Other participants were Gerald Graff, Derik Guthrie, Donald B. Kuspit, George Rochberg, Ingrid Sirchy.
- KOSUTH, J.: On Yver Klein. Unpublished notes for a Speech delivered at "Yver Klein: Conquistador of the Void", a panel discussion in conjunction with The Yver Klein retrospective at The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, November 21, 1982.
- KOSUTH, J.: A Note to Readerr. Frist published in Ars 83, vol. 2 [ex.cat.], (Helsinki: Ateneumin Taidemuseo, 1983), p. 22.
- KOSUTH, J.: Fort iDA!. First published as a Flyer, "Statement [text for wall panel]" (New York: Leo Castelli Gallery, 1985).
- KOSUTH, J.: On Masterpieces. Unpublished response to a questionnaire by The Musée de l'Art Moderne, Paris 1985.
- KOSUTH, J.: A Preliminary Map for Zero and Not. Frist published in Chambres d'amis [ex.cat.] (Ghent: Museum Van Hedendaagse Kunst, June 1986), pp. 102-107.
- KOSUTH, J.: Qua - Qua - Qua. Frist published in Implosion: Ett Postmodern Perspektiv [ex.cat.] (Stockholm: Moderna Museet, 1987), pp. 70-73.
- KOSUTH, J.: No Exit. Frist published in Artforum 26, N° 7 (March 1988), pp. 112-115.
- KOSUTH, J.: 'Philosophia Medii Maris Atlantici', OR, Re-Map, De-Map (Speak in The Gaps). Frist published in Europe oggi [ex.cat.] (Florence and Milan: Centro Di and Electa Spa, 1988), pp. 51-53.
- KOSUTH, J.: History For. Frist published in Flash Art (Milan), N° 143 (November - December 1988), pp. 100-102.
- KOSUTH, J.: The Play of the Unsayable: A Preface and ten Remarks on Art and Wittgenstein. Frist published in Das Spiel des Unsagbaren: Ludwig Wittgenstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts [ex.cat.] (Vienna: Weiner Secession, 1989).
- KOSUTH, J.: Statement for Ex Libris. Frankfurt (For W.B.), Written for an outdoor exhibition organized by The Kunstmuseum Frankfurt for The Summer of 1990.

KOSUTH, J.: Teaching to Learn (A Conversation About 'How' and 'Why'). Introduction to forth Coming Publication by The Hochschule Für Bildende Kunst, Hamburg.

A.2. Periódicos y Artículos de Revistas.

"A Hint, A Shado, A Clue." : Time (New York), June 14, 1968, P. 63.

Alloway, Lawrence.: "Art As Likeness. With a Not on Post Pop Art." Arts Magazine, Vol. 41, N° 7 (May 1967): 34-39.

"Artists and Photographs." Studio International (London) 179, N° 921 (April 1970): 162-164, Ill.

Anonimo.: "Joseph Kosuth: Las Ideas Como Imágenes." El Punto (Madrid), N° ?(1990), P. 4.

Ashton, D.: "The Language of Technics". Arts Magazine, Vol. 41, N° 7 (May 1967): 11.

"New York Commentary: Abracadabrizing Art." Studio International (London) 183, N° 940 (January 1972): 38-39.

"New York Commentary". Studio International (London), Vol. 177, N° 909 (March 1969): 135-137.

"Kosuth: The Facts". Studio International (London) 179, N° 919 (February 1970): 44.

Atkinson, t., Baldwin, M., Bainbridge, D. and Hurrell, H.: "Status and Priority". Studio International (London) 179, N° 918 (January 1970): 28-31.

AVGIKOS, J.: "Tell Them It Was Wonderful: Wittgenstein and the Nature of Art". Artscribe (London), N° 80 (March-April 1990): 66-69, ills.

Baker, K.: "Joseph Kosuth". Castelli Gallery [review]. Artforum (New York) 10, N° 4 (December 1971): 86-87.

Baker, E.C.: "Joseph Kosuth: Infomation, Please". Artnews, Vol. 72, N° 2 (February 1973): 30-31.

Barrio-Garay, José Luis.: "Cronica de Nueva York." Goya, N° 112 (Enero-Febrero 1973), Madrid. P. 241, ills.

Blau, D.: "Yvon Lambert Presents 'Arte-misia', Paula Cooper Gallery". Artforum, Vol. XVIII, N° 9 (May 1980): 79.

Bochner, M.: "Serial Art Systems: Solipsism". Arts Magazine, Vol.41, N° 8 (Summer 1967): 39-43.

Boice, B.: "J. Kosuth: Tow Shows" [review]. Artforum (New York) 11, N° 7 (March 1973): 84-86.

- Bonafé, M^a Jesus.: "Kosuth: el arte de aplicar las ideas".
Ultima Hora, Cultura (Sociedad y Espectáculo) Sabado, 25
de Febrero de 1995, P. 66.
- Borden, L.: "Three Modes of Conceptual Art". Artforum, Vol.
X, N^o 10 (June 1972): 68-71.
- Brogger, Stig and Thygesen, Erik.: "Art as idea as idea
[interview]". Conversación con J. Kosuth basado en una
entrevista realizada en Nueva York (Nov. 1969) con S.
Brogger y E. Thygesen, también presentada en: Danish
Radio 1970.
- Burgin, V.: "Situational Aesthetics". Studio International,
Vol. 178, N^o 915 (Oct. 1969): 118-121.
- Burnham, J.: "Real Time Systems". Artforum (New York), Vol.
VIII, N^o 1 (September 1969): 49-55.
"Alice's Head: Reflections on Conceptual Art". Artforum,
Vol. VIII, N^o 6 (February 1970): 34-43. —
"Problems of Criticism, IX". Artforum, Vol. IX, N^o 5
(January 1971): 40-45.
- Burton, S.: "Generation of Light: 1945-1969".
Art News Annual, 1969 XXXV, Edited by B. Hess and
J. Ashbery. PP. 21-33.
- Calvo Serraller, F.: "La Academia Conceptual". El País,
Sabado 28 de Abril de 1990, Madrid. P. ?.
- Cameron, D.: "The Aesthetic and The Anti-formalist". Kunst
and Museum Journaal, Vol. 3, N^o 4, 1992: 18-20.
- Canales, C.: "Kosuth en Palma: El Arte Entendido como
Concepto". Diario 16(Baleares), Jueves 9 Marzo 1995, P.
21.
"Joseph Kosuth: Mi Presencia en La Filosofía es La de un
Virus". Diario 16(Baleares), Martes 28 febrero 1995, P.
19.
- CASTLE, F.T.: "Ocurrences/New York [review]". Art Monthly
(London), N^o 108 (July-August 1987): 9-12. "Album: Joseph
Kosuth". Arts Magazine (New York) 62, N^o 3 (November
1987): 100-101, ill.
- Claura, M.: "Conceptual Misconceptions". Studio International
(London) 179, N^o 918 (January 1970): 5-6.
- COHN, J.: "Joseph Kosuth at Castelli [review]". Art in
America (New York) 61, N^o 1, (January 1973): 116-117, ill.
- COLLINS, J.: "Things and Theories". Artforum, Vol. ?, N^o ?,
June-September 1972-73, P. ?.

- Combalía Dexeus, V.: <<Arte Conceptual>> en la serie <<La Documenta V>> en <<La Vanguardia>>, Oct. 1972, P. ?.
"Ciclo: Nuevos Comportamientos Artísticos". <<Batik>>, Abril 1974, PP. 62-64.
- COTTER, H.: "Museum Talk: Art & Language". Art in America (New York) 76, N° 6, (June 1988): 142-147.
- Chandler, J.: "The Last Word in Graphic Art". Art International (Lugano) 12, N° 9 (November 1968): 25-26.
- Danieli, F.: "Some New Los Angeles Artist: Barry Le Va." Artforum (New York) ?, (Marzo 1968): 47.
- Danvila, Jose Ramón.: "El Proceso de los Conceptos". El Punto, 25 al 31 Enero de 1991, P. ?.
- Davies, D.: "The Last International". Newsweek (New York), February 22, 1971: 64.
"Radicals Defined". Newsweek (New York), December 18, 1972: 69-70.
"What is Content? Notes Toward an Answer". Artforum, Vol. XII, N° 2 (Oct. 1973): 59-63.
- Dawson, Ch.: "What is This Before You?" Vanguard (Vancouver) 8, N° 1 (February 1979): 28, ill.
- DRAXLER, H.: "Wittgenstein: Wiener Secession [review]". Artforum (New York) 28, N° 7 (March 1990): 173.
- EVANS, S.: "Joseph Kosuth at Leo Castelli [review]". Artscribe (London), N° 75 (May 1989): 80-81, ill.
- Fernandez, H.: "Kosuth: El Discipulo de Magritte". Diario 16, Domingo 8 de Septiembre 1991: P. 20.
- Fernandez-Cid, M.: "Lo Físico y Lo Mental". Diario 16, Domingo 8 de Septiembre 1991: P. 21.
- Gardner, C.: "Language of The Subconscious: Margo Leavin Gallery, Los Angeles [review]". Artweek (Los Angeles) 18 (November 14, 1987): 7, ill.
- Gerdes, L.: "A Theory 'N'". Kunst and Museum Journal, Vol. 3, N° 4, 1992: 37-40.
- Glueck, G.: "Museum Presents Wide Media Range". New York Times, February 12, 1971: 26, ill.
- Goldin, A. and Kushner, R.: "Conceptual Art As Opera". Artnews, Vol. 69, N° 2 (April 1970): 40-43.

Grego, Ch.: "Línea Dura: Permanencia del arte conceptual". El Europeo, N° 21, Marzo 1990: P. ?.

Hardy, T.: "Language in Art Since, 1960". Galleries Magazine, (August/September 1988): 62-63.

Harrison, Ch.: "A Very Abstract Context". Studio International(New York) 180, N° 927 (November 1970): 194-198.

"Against Precedents". Studio International, 178, N° 914 (Sept. 1970): 90-93, ill.

"Joseph Kosuth". Studio International, Vol. 180, N° 924 (July/August 1970): p. ?.

"Notes Towards Art Work". Studio International(London), Vol.179, N° 919 (February 1970): 42-43.

"Art and Language". Studio International(London), Vol. 183, N° 945 (June 1972): 234-235.

Heinemann, S.: "J. Kosuth" [review]. Artforum (New York) 13, N° 8 (April 1975): 76-77.

Hughes, R.: "Decadencia y Agonía de La Vanguardia". Time, 18 de Diciembre de 1972. O en Battcock (1977):144-147.

INDIANA, G.: "Clegg and Guttman and Joseph Kosuth at Jay Gorney [review]". Art in America (New York) 74, N° 12, (December 1986): 137 ill.

Jarauta, F.: "La Soledad de Los Conceptos". Arte. Diario 16 - Culturas. Sabado 24 de Junio 1995: P. ?.

"La Soledad de Los Conceptos". Un texto que no llegó a publicarse en el catálogo de la exposición celebrada en Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca: "Joseph Kosuth. L'art de Les idees. Una Visió de trenta anys 1965-1995". Período d'exposició: 09-03-1995/ 30-04-1995.

Jeffery, I.: "Art Theory and Practice: Art Theory and The Decline of The Art Object". Studio International, Vol. 186, N° 961 (December 1973): 267-271.

Jimenez, J.: "La Mística del Concepto". El País, Sábado 28 de Abril de 1990. P. ?.

JONES, R.: "Clegg & Guttman & Joseph Kosuth at Jay Gorney [review]". Artscribe (London), N° 61, (January-February 1987:), 74-75.

JONES, R.: "Joseph Kosuth: Jay Gorney Modern Art [review]". Artscribe (London), N° 69, (May 1988): 79-80, ill.

Kaprow, A.: "The Education of The UN-Artist III". Art in America (New York) 62, N° 1(January-February):85-91,ill.

- Karshan, Donald C.: "The Seventies: Post-Object Art". Studio Internacional (New York) 180, N° 927 (Nov. 1970): 69-70.
- Kenedy, R.C.: "Galerie Daniel Templon, Paris [review]". Art International (Lugano)15 (February 1971): 52-55.
- KOSUTH, J.: "Writing and the play of Art". Kunst and Museum Journaal, Volume (3), Number (4), 1992, pp. 30-36.
- Kozloff, M.: "The Trouble with Art-as-Art". Artforum (New York) Vol. 11, N° 1 (Sept. 1972): 33-37.
- Kramer, H.: "Art: Xeroxphilia Rages Out of Control". New York Times, April 11, 1970, P. 27.
"Modern-Art Museum Reopens in Chicago". New York Times, March 24, 1979, P. 10.
- Krauss, Rosalind.: "Sens and Sensibility: Reflections on Post-60s Sculpture". Artforum (New York)12, N° 3 (November 1973): 43-53.
- Leider, P.: "The Properties of Materiales: in The Shadas of R. Morris". New York Times, 22 December, 1968, section D, p. 31.
- Lewitt, S.: "Sentences on Conceptual Art". Art-Language (England), (May 1969):11-13. Ó en Marchán Fiz (1986): 414-415.
"Paragraphs on Conceptual Art". Artforum, V/10, (1967): 80.
- Lippard, L. ; Chandler, j.: "The Desmaterialización of Art". Art International, (February 1968):31.
- Livingston, J.: "Joseph Kosuth". Artforum, Vol. VII, N° 4 (December 1968): 66-67.
- Lorente, M.: "Joseph Kosuth: La Palabra Como Materia Prima". ABC, 2 de Abril 1993, P. ?.
- Louw, R.: "Judd and after". Studio Internacional(London)184, N° 949 (Nov. 1972): 171-174, ill.
- Marchán Fiz, S.: "Documenta 5 de Kassel". Goya (Madrid) N°109 (Julio- Agosto 1972): 46.
- Marmer, N.: "Art and Politics '77". Art in America (New York) 65, N° 2 (July-August 1977): 64-66.
- McEvelley, T.: "I Think, Therefore I Art". Artforum (New York) 23, N° 10, (Summer 1985): 74-84, ill.

McEvelley, T.: "Leo Castelli Gallery [review]". Artforum (New York) 23, N°10, (Summer 1985): 107-108, 111.

Messery, Thomas M. and Shirey, David L.: "Impossible Art - Why it is". Art in America, Vol. 57, N° 3 (May-June 1969): 30-47.

Michelena, A.: "Kosuth: El Artista es un Miembro de La Sociedad con Peso Moral y Visión". Sociedad(Baleares), Jueves 9 de Marzo de 1995, P. 22.

Morgan, R.C.: The Making of Wit: Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest". Arts Magazine (New York) 62, N°5 (January 1988): 48-51, ills.

"The Situation of Conceptual Art". Arts Magazine (New York) 63, N°6, (February 1989): 40-43, ills.

"What is Conceptual Art, Post or Neo?" Art Magazine, Vol. 62, N° 7, March 1988: 80-81.

"Idea, Concept, System". Art Magazine, September 1989, Vol. ?, N° ?, PP. 61-65.

Morris, R.: "Antiform". Artforum, Vol. 6, N° 8(Abril 1968): 33-35.

"The Art of Existence: Three Extra-Visual Artists: Works in Process". Artforum, Vol. IX, N° 5 (January 1971): 28-33.

Mosquera, G.: "Lenguaje Internacional". Lápiz, 121, Abril 1996: PP. 13-15. Revista Internacional de Arte. Año XV, España.

Muller, G.: "Robert Morris Presents Antiform". Arts Magazine, Vol. 43, N°4 (February 1969): 30.

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART.: August 22 - November 8, 1992. Conceptualism - Postconceptualism, The 1960s to The 1990s. Lynne Warren: Associate Curator, Collection Jhon Stamffer: Curatorial Intern MCA, 237 East Ontario Street, Chicago il 60611.

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. : November 23, 1991 - January 26, 1992. Joseph Kosuth by Dominic Molon MCA, 237 East Ontario St, Chicago il 60611.

Palomo, B.: "El Arte Como Idea". ABC, 2 de Abril 1993, P. ?.

Perreault, J.: "A Minimal Union-made. Report on a Phenomenon". Arts Magazine, Vol. 41, N° 5 (March 1967): P. ?.

"Sleepers A Wake". The Village Voice(New York), December 13, 1988: 113.

- Perrone, J.: "Words: When Art Takes a Rest". Artforum Vol. XV, N° 10 (Summer 1977): 34-37.
- Pincus-Witten, R.: "Theater of The Conceptual: Autobiography and Myth". Artforum. Vol. Xii, N° 2(Oct. 1973): 40-46.
- Plagens, P.: "557,087: The Relationship of Art to Objecthood is Solved... by Literature, at the Seattle Art Museum". Artforum(New York) 8, N° 3 (Nov. 1969): 64-67.
- PRINCENTHAL, N.: "Kosuth at Ground Zero". Art in America (New York) 74, N° 12, (December 1986): 126-129, ill.
- Rajchman, J.: "El Post-modernismo en un Contexto Nominalista. La emergencia y La Difusión de una Categoría Cultural". Flash Art, ¿ ?, 1988, pp. 24-25.
- Ramos, María Elena.: "Interviews, Joseph Kosuth". Intervenciones en el espacio exhibición. Museo de Bellas Artes de Caracas. Fecha ?.
- RATCLIFF, C.: "Modernism & Melodrama". Art in America (New York) 69, N° 2, (February 1981): 105-109.
- ROBBINS, D.: "Joseph Kosuth: Absolute Responsibility". Arts Magazine (New York) 61, N° 8 (April 1987): 62-63, ill.
- Rona, Stephan and Wivine.: "Interviewd with Joseph Kosuth". Bruxelles, 1990.
- Ros, C.: "Kosuth: El Respeto a La Historia es Transformarla, no Hacer Réplicas". Diario de Mallorca, Lunes 6 de Marzo de 1995, p. 54.
- Rose, Barbara.: "Problems of Criticism, VI. The Politics of Art Part III". Artforum, Vol. VII, N° 9(May 1969): 46-51.
- Rosenstein, H.: "Joseph Kosuth [review]". Art News (New York) 70, N° 7(November 1971): 75.
- Russell, J.: "For '60s Devotees, a Show Fraught with Nostalgia [review]". New York Times, Sunday November 27, 1988, P. 39.
- Schjeldahl, P.: "New York Letter [review]". Art International (Lugano) 13, N° 8 (October 1969): 74-79.
"Don't Just Stand There-Read!" New York Times, August 23, 1970, Section 2, P. 19.
- Schwartz, Th.: "The Politicalization of The Avant-Garde IV". Art in America, Vol.62, N° 1 (January-February 1974): 80-84.

Shapiro, D.: "Mr. Processionary at The Conceptacle". Artnews, Vol. 69, N° 5 (September 1970): 58-61.

Sieglaub, S.: "In Conversation with Charles Harris. On Exhibition and The World at Large". Studio International, December, 1969. P. 202.

Solana Diez, G.: "El Estado de La Cuestión.Situación Actual de La Estética". Dialogo Filosófico, N° 11 (Mayo- Agosto 1988), Ediciones Encuentros.

Staniszewski, Mary Anne.: "Conceptual Art". Flash Art. N° 143, Nov.-Dec. 1988. En este número de Flash Art se puede encontrar textos de autores como: Clegg and Guttmann, Joseph Kosuth, Silvia Kolbowski, Michael Baldwin, Ian Burn, Victor Burgin, Barbara Kruger, entre otros.

Steffen, B.: "View". Artscribe (London), N° 78 (November-December 1989): 9-11, ill.

Stezaker, J.: "Art Theory and Practice: Prescriptive Theory Prescribed". Studio International, Vol. 186, N° 961 (December 1973): 256-261.

Sweet, D.: "The Case for Conservation". Studio International, Vol. 178, N° 917 (December 1969): 205.

TAZZI, P.L.: "Albrecht Dürer Would Have Come Too". Artforum (New York) 25, N° 1, (September 1986): 124-128, ill.

Wallis, Brian.: "El Hombre que Hizo Moderno El Museo de Arte Moderno". Kaliás, Revista de arte, año 11, N° 3/4 (October 1990). pp. 123-128.

WULFFEN, T.: "Joseph Kosuth at Anselm Dreher [review]". Artscribe (London), N° 61, (January-Februray 1987): 83-84, ill.

A.3. Libros y Catálogos

Abbagnano, N.: "Diccionario de Filosofía". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, Décima Reimpresión, 1993.

Adorno, Theodor W.: "Teoría Estética". Ed. Taurus, Madrid, 1989. Primera edición: 1980.

Africa Vidal, M. Carmen.: "¿ Qué es el Posmodernismo ?" Universidad de Alicante, Alicante, 1989.

- Albelda, Jose Luis.: "El Sentido Dilatado. Reflexiones sobre Arte Contemporáneo". Departamento de Pintura. Facultad de Bellas Artes. Universidad Politecnica de Valencia. S.P.U.P.V. Diputación Provincial de Valencia, 92.675.
- Aliaga, Juan Vte. ; Cortés, J.M.: "Crédito y Descrédito del Arte Conceptual". Edición Servicio de Publicaciones, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 1990.
Ver "El Precio del Rescate" de C. Millet.
- American Academy in Rome.: "Joseph Kosuth and Michelangelo Pistoletto, 28 January - 13 March 1992". 1992 Hopeful Monster editore, Firenez.
- Arnason, H.H.: "History of Modern Art". New York: Harry N. Abrams, Inc., 1985.
- Arnheim, R.: "Ensayos para Rescatar el Arte". Cátedra, Madrid, 1992.
"El Pensamiento Visual". Ediciones Paidós, Barcelona, 1986.
"Arte y Percepción Visual". Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- Ashton, Dore.: "La escuela de Nueva York". Cátedra, Madrid, 1988.
- Ayer, A.J.: "El positivismo Lógico". Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1981.
"Lenguaj, Verdad, Lógica". Editorial Planeta, Bancelona, 1986.
- Baker, Kenneth.: "Minimalism Art of Circumstance". Abbeville Press Publishers New York 1988. Editor: Alan Axelrod.
- Barasch, M.: "Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann". Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- Barthes, R.: "Elementos de Semiología". Alberto Corazon Editor, Madrid, 1971.
- Battcock, G.: "La Idea como Arte: Documentos sobre Arte Conceptual". Editorial G. Gili, Barcelona, 1977.
"Minimal Art: A Critical Anthology". New York: E. P. Dutton, 1968.
Ver en "La Idea como Arte", "Sólo Palabra" de J. Perreault y "Arte y Palabras" de H. Rosenberg.
- Baudelaire, Ch.: "El Pintor de La Vida Moderna". Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia 1995.

- Bauer, H.: "Historiografía del arte". Taurus, Madrid, Reimpresión, 1983.
- Beardsley, M; Hospers, J.: "Estética: Historia y Fundamentos". Cátedra, Madrid, 1990.
- Benjamin, W.: "La Obra de Arte en La Epoca de Su Reproductibilidad Técnica". Discurso Interrumpido I. Taurus, Madrid, 1973, 1982, 1989.
- Benzacar, R.: Galería de Arte.: "Un Aleph, Ex libris (para J:L:B.), Joseph Kosuth". del 15 de Noviembre al 15 de Diciembre de 1991. Ediciones Ruth Benzacar en asociación con Leo Castelli Gallery, Nueva York. 1991 Ruth Benzacar. Buenos Aires, Argentina, Texto en Castellano-inglés, por Miguel Briante.
- Berger, R.: "Arte y Comunicación". Editorial G. Gili, Barcelona, 1976.
- Biennal Venice, Hungarian Pavillion, Venice, Italy. Joseph Kosuth: 'Zeno at the Edge of the Konown World', June-September., 1993. Catalogue, interview by Bartomeo Mari and Mihaly Szegedy-Maszák, essay by Eva Korner.
- Bonito, O.A.: "Europe/America the Different Avant-gardes". Editorial co-ordination by Corinna Ferrari, Deco Pres, Italia, 1976.
- Borobio, N.L.: "El Arte Expresión Vital". Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1987.
- Bozal, F.V.: "Mímesis: Las Imagenes y Las Cosas". Visor, Madrid, 1987.
"Los Primeros diez años 1900-1910". Los Origenes del Arte Contemporáneo, Visor, Madrid, 1991.
"Modernos y Postmodernos". Historia del arte 50-Historia 16, Madrid, 1993.
- Brand, G.: "Los Textos Fundamentales de Ludwig Wittgenstein". Alianza Universidad. Alianza Editorial, Primera Edición en "Alianza Universidad", 1981, Ed. Alianza Editorial, 1987.
- Burger, P.: "Teoría de La Vanguardía". Península, Barcelona, 1997.
- Burke, Ed.: "Indagación Filosófica sobre El Origen de Nuestras Ideas Acerca de Lo Sublime y de Lo Bello". Tecnos, Madrid, 1987.
- Burnham, J.: "The Structure of Art". New York: George

Braziller, 1971.

Butler, Ch.: "After The Wake: an Essay on The Contemporary Avant-garde". Published in the United States by Oxford University Press, New York 1980.

Cabanne, P.: "Conversaciones con Marcel Duchamp". Editorial Ana Grama, Barcelona, 1984.

Calabrese, O.: "El Lenguaje del Arte". Paidós, Barcelona, 1987.

Carnap, R.: "Autobiografía Intelectual, Introducción de Manuel Garrido". Ediciones Paidós, Barcelona, 1992.

Cassirer, E.: "Filosofía de Las Formas Simbolicas". (I El Lenguaje), Fondo de Cultura Económica, 1971.

Celant, G.: "Art Povera". Mazzotta, 1969. English Edition, New York: Prager Publishers, 1969.

Cereceda, M.: "El Lenguaje y El Deseo Elogio de La Gordura". Julio Ollero Editor, Madrid, 1992.

C.G.A.C. (Centro Galego de Arte Contemporáneo) : "Dan Graham". Edición: C.G.A.C. Xunta de Galicia. Cosellería de Cultura e Comunicación Social, 1997.

Cirlot, Juan-Eduardo.: "El Mundo del Objeto a la LUZ del Surrealismo". Editorial Anthropos, Barcelona, Primera edición 1986. Reimpresión 1990.

Cirlot, L.: "Historia Universal del Arte: Últimas tendencias". Editorial Planeta, Barcelona, 1993.
"Las Claves del Dadaísmo". Editorial Planeta, Barcelona, 1990.

Clavin Tomkins and The Editors of Time-Life Books.: "The World of Marcel Duchamp (1887-1968)". Time-life books, Amsterdam, 1985.

Colpitt, F ; Plous, Ph.: "Knowledge: Aspects of Conceptual Art". University Art Museum Santa Barbara. Exhibición Itinerary: 8 January- 23 February 1992. Director: Marca C. Berns.

Combalía, D.V.: "La Poética de Lo Neutro. Análisis y Crítica del Arte Conceptual". Ed. Anagrama, Barcelona, 1975.

Comfield, A.W.: "Marcel Duchamp, Fountain". The Menil Collection Houston Fine Art Press, 1989, United States of America.

- Croce, B.: "Estética Como Ciencia de La Expresión y Lingüística General". Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
"Breviario de Estética". Espasa-Calpe, Madrid, 9ª edición, 1985. 1ª edición, 1938.
- Chipp, Herschel. B.: "Teorías del Arte Contemporáneo. Fuentes Artísticas y Opiniones Críticas". Editorial Akal, Madrid, 1995. Versión Original: Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics". With Contributions by Peter Selz and Joshua C. Taylor. University of California Press, London England, 1968.
- Chomsky. N.: "El Lenguaje y El Entendimiento". Editorial - De Agustin, Barcelona, 1992.
- Da Vinci, L.: "Tratado de Pintura". Edición Preparada por Angel González García. Akal, Madrid, 1986.
- Danto, Arthur C.: "The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art". Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. Sixth printing, 1994. Copyright 1981 by Arthur C. Danto.
- Davis, D.: "Artculture: Essays on The Post-modern". Introduction by Irving Sandler. Harper and Row, Publishers, New York, 1977.
- De Castro, Mª Antonía: "Testimonios de La Complejidad: Acerca de Joseph Kosuth". Estrategia del sentido [Catálogo de la exposición]. Palacio de Revillagigedo. Gijón. Mayo- Junio 1993.
- Dorfles, G.: "El Devenir de Las Artes". Fondo de cultura económica, México, Primera edición en español, 1963, Tercera reimpresión, 1993.
"Del Significado a Las Opciones". Editorial Lumen, Barcelona, 1975.
- Duchamp, M.: "Escritos, Duchamp du Signe, Colección Comunicación Visual". GG, Barcelona, 1978.
- Duchamp, M.: "Notas". Tecnos, Madrid, 1989.
- Eco, U.: "La Definición del Arte". Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1990.
"Tratado de Semiótica General". Ed. Luman, Barcelona, 1ª edición 1977.
"Signo". Editorial Labor, Barcelona, 1988.
- Encuentros 1972.: "Encuentros 1972". Alea, Pamplona, 1972.
Ver "Arte Conceptual" de C. Millet.

- Fann, K.T.: "El Concepto de Filosofía en Wittgenstein". Madrid, Editorial Tecnos, 1992.
- Fernández Arena, J.: "Teoría y Metodología de La Historia del Arte". Editorial Anthropos, Barcelona, Primera edición: 1982, Reimpresión: 1986.
- Fiedler, K.: "Escritos Sobre Arte". Visor, Madrid, 1991.
- Focillon, H.: "La Vida de Las Formas. Elogio de La Mano". Xarait, Madrid, 1983.
- Foucault, M.: "Esto No Es Una Pipa. Ensayos Sobre Magritte". Anagrama, Barcelona, 1981.
- Fox, H.N., Mc Clintic, M. and Rosenzweig, Ph.: "Content a Contemporary Focus 1974-1984". Published for The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden by The Smithsonian Institution Press, Washington, D.C. 1984. Los textos de interés: "The Will to Meaning" de Howard N. fox (PP.14-24). Y, "Content: Making Meaning and Referentiality" de Miranda Mc Clintic (PP. 25-38).
- Friedman, M.. "The Sixties: Remembrance of Things (Recently) Past". A View of a Decade [exhibition catalogue]. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1977, pp.7-17.
- Fry, R.: "Visión y Diseño". Ediciones Paidós, Barcelona, 1981.
- Fundación Caja de Pensiones.: "El Jardín Salvaje". (The Savage Garden). Edita Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 22 Enero-10 Marzo, 1991.
"Arte Conceptual Una Perspectiva". Edición Castellana, 1990.
"Piero Manzoni". Madrid, 1991.
- Fundación Juan March.: "K. Malevich". Fundación Juan March, Madrid, 1993. En el mismo catálogo ver: Basner, E.V.: "K. Malevich: Hechos, Hipótesis, Mitos".
"Kurt Schwitters". 23 Septiembre/ 5 Diciembre, 1982. Textos: Werner Schmalenbach y Ernst Schwitters.
- Gablik, S.: "¿Ha Muerto El Arte Moderno?" Hermann Blume, Madrid, 1987.
- Gadamer, H.G.: "Verdad y Metodo". Ediciones Sígueme - Salamanca, Cuarta edición, 1991.
- Galería Alfonso Alcolea. "LLUM 1960-1970"

Abril de 1990.

Galería San Fedele de Milan.: "Arte nuclear: Klein, Restany, Arman, Fontana y Manzoni". <<The End of Style>>, Nuclear Art Manifest, Septiembre de 1957, Milan.

Garagalza, L.: "La Interpretación de Los Símbolos: Hermenéutica y Lenguaje en La Filosofía Actual". Editorial Anthropos, Barcelona, 1990.

Gentile, G.: "The Philosophy of Art". Cornell University Press, London, 1972.

Gilson, E.: "Pintura y Realidad". Aguilar, Madrid, 1961.

Godfrey, T.: "Conceptual Art". Phaidon, London, 1998.

Golding, J.: "El Cubismo una historia y un Análisis (1907-1914)". Alianza Editorial, Madrid, 1993.

Goldin and Kushner.: "Conceptual Art as Opera". (¿ ?).

González, G.A. ; Calvo, S.F. ; Marchán Fiz, S.: "Escritos de Arte de Vanguardía 1900/1945". Ediciones Turner, Madrid, 1979.

Goodman, N.: "Los Lenguajes del arte". Editorial Seix Barral, Barcelona, 1976.
"Maneras de Hacer Mundos". Visor, Madrid, 1990.

Gottlieb, Carla.: "Beyond Modern Art". New York: E.P. Dutton, 1976.

Graham, J.: "System and Dialectics of Art". Baltimore: Jhon Nopkins University Press, 1971.

Greenberg, C.: "Arte y Cultura". Editorial G.Gili, Barcelona, 1979.

Greimas, A.J.: "En Torno al Sentido. Ensayos Semióticos". Editorial Fragua, Madrid, 1973.

Groh, K.: "If I Had a Mind...Concep-Art. Project-Art". Cologne: DuMont Aktuell, 1971.

Grundberg, A ; McCarthy, G.K.: "Photography and Art Interactions Since 1946". Cross River Press, New York, Primera Edición, 1987.

Guercio, G.: "Rooted Rhetoric: Imperfections in Humanism". Rooted Rhetoric: Una Tradizione nell' Arte Americana [exhibition catalogue]. Naples: Guida Editori, 1986. In English and Italian.

- Guillaume, P.: "Psicología de La Forma". Editorial Psique, Buenos Aires, 1971.
- Hardy, T.: "Language in Art Since, 1960". Galleries Magazine, ¿ ?, August/September, 1988.
- Harrison, Ch.: "Essays on Art and Language". Basil Black Well, England, 1991.
- Hegel, G.W.F.: "Estética I". Ediciones Península, Barcelona, 1989.
- Heidegger, M.: "Arte y Poesia". Fondo de Cultura Económica, Argentina (Buenos Aires), Primera Edición en Español, 1958- Primera reimpresión argentin, 1992.
- Hersch, J.: "El Ser y La Forma". Ed. ?, Buenos Aires, 1969.
- Hierro S.Pescador, J.: "Principios de Filosofía del Lenguaje". I. Teoría de los signos. Teoría de la gramática. Epistemología del lenguaje. Alianza Editorial, Madrid, 1980, 1984. II. Teoría del significado. Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- Hildebrand, A.: "El Problema de La Forma en La Obra de Arte". Visor, Madrid, 1989.
- Hofmann, W.: "Los Fundamentos del Arte Moderno". Ediciones Península, Barcelona, 1992.
- Honnef, K.: "Arte Contemporáneo". 1993 Benedikt Taschen
V e r l a g G m b H , K ö l n .
- Huebler, D.: "In January 5-31". Exhibition Catalogue, New York: Seth Siegelau, 1969, n.p.
- Huelsenbeck, R. (ed.): "Almanaque Dadá". Prologo de Simón Marchán Fiz. Tecnos, Madrid, 1992.
- Hunter, S. and Jacobus, J.: "American Art of The Twentieth Century". New York: Harry N. Abrams, Inc., 1973.
- Inboden, G.: "Joseph Kosuth: Künstler und Kritiker der Moderne". Joseph Kosuth: Bedeutung von Bedeutung: Texte und Dokumentation der Investigationen über Kunst seit 1965 in Auswald [exhibition catalogue]. Stuttgart: Staatsgalerie, 1981, pp. 10-27. In English and German. Translution: Rosemary Kunisch.
- Jakobson, R.: "Ensayos de Lingüística General". Editorial Ariel, Barcelona, 1984.

Jameson, f.: "Teoría de La Postmodernidad". Editorial Trotta, Madrid, 1996.

Jiménez, J.: "La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse". Tecnos, Madrid, 1983.

Jimenez, M.: "Theodor Adorno: Arte, Ideología y Teoría del arte". Amorrortu Editpres, Buenos Aires, 1973.

JONES, R.: "The Beauty of Circumstance". The Beauty of Circumstance [exhibition catalogue]. New York: Josh Baer Gallery, 1987, n.p.

Johnson, Ellen H.: "American Artists on Art". New York: Harper and Row, 1982.

"Modern Art and The Object- A Century of Changing Attitudes". New York: Harper and Row, 1976.

Kant, I.: "Crítica Del Juicio". Espasa-Calpe, 1ª edición: 1977, Madrid, 1991.

Kahler, E.: "La Desintegración de La Forma en Las Artes". Siglo XXI Editores, México, 1972.
Primera edición en español, 1969.

Kirshner, J.R.: "Words at Liberty". Words at Liberty [exhibition catalogue]. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1977, pp. 3-14.

Kofler, L.: "Arte Abstracto y Literatura del Absurdo". Barral Editores, Barcelona, 1972.

Koldo Mitxelena Kulturunea. Donostia - San Sebastián.: "Minimal, Febrero - Abril de 1996". Gipuzkoako Foru Aldunia. Diputación Foral de Gipuzkoa. Sala de Exposiciones del Koldo Mitxelena Kulturunea. Andre, Flavin, Judd, Lewitt, Morris y Halley.

Kosuth, J.: "Art After Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990". Cambridge, Mass: Mit Press, 1991.
"Kein Ausweg/No Exit". Stuttgart: Edition Cantz, 1991.
"Writing, Curating and the Play of Art". Tramway Visual Arts in Collaboration with School of Fine Art, Glasgow School of Art, on 30 April 1994.

Krauss, R.E.: "La Originalidad de La Vanguardía y Otros Mitos Modernos". Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Langer, Susanne K.: "Sentimiento y Forma". Centros de estudios filosóficos. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.

- Lefebvre, G.: "El Nacimiento de La Historiografía Moderna". Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1985.
- Le Vine, Ch.: "Open The 'open' work of Art". Rooted Rhetoric: Una Tradizione nell' Arte Americano [exhibition catalogue]. Naples: Guida Editori, 1986, In English and Italian.
- Lévi-Strauss, C.: "Mirar, Escuchar, Leer". Ediciones Siruela, Madrid, 1994.
- Levin, K.: "Beyond Modernism: Essays on Art Form The '70s and '80s". New York: Harper and Row, Publishers, 1988.
- LIPPARD, R.L.: "El Pop Art". Ediciones Destino, Barcelona, 1993.
"Six Years: The Dematerialization of The Object". New York: Praeger Publishers, 1973. Ver en "Six Years", "Art Without Space. Symposium. Weiner, Barry, Huebler and Kosuth" de S. Siegelau, W A B I - FM, 2 Nov 1969.
"Overlay: Contemporary Art and Art of Pre-history". New York: Pantheon Books, 1983.
- Licht, L.: "Sol Lewitt". Exhibition Catalogue. The Hague: Gemeentemuseum, 1970.
- Lodder, CH.: "El Constructivismo Ruso". Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- Lotman, Yuri M.: "Estructura del Texto Artístico". Ediciones Istmo, 1988.
- Lucie-Smith, Ed.: "Art Now". New York: Morrow, 1981.
 Capítulo: "Earth Art and Conceptual Art" es de interés.
- Lukács, G.: "Problema del Realismo". Fondo de cultura económica, México, 1966.
"Prolegomenos a Una Estética Marxista: Sobre La Categoría de La Particularidad". Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1969.
- Lyotard, J.F.: "Duchamp's Trans/formers". The Lapis Press, 1990.
"Discurso, Figura". Ed. G. Gili, Barcelona, 1979.
"La Condición Postmoderna". Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.
- Lynton, N.: "The Story of Modern Art". 2d ed. Oxford: Phaidon Press, Ltd., 1989. El capítulo X : "Beyond Paintig and Sculpture" es de interés.
- Maderuelo, J.: "El Espacio Raptado (La Interfrecias entre Arquitectura y Escultura)". Mondadori España, Madrid,

1990.

"Nueva Visiones de Lo Pintoresco: El Paisaje como Arte".
Fundación César Manrique, Lanzarote, Islas Canarias,
1996.

"Marcel Duchamp, Artist of The Century". Edited by Rudolf
Kuenzli and Francis M. Naumann, The MIT, press,
Cambridge, Massachusetts, London, England.

Marchán Fiz, S.: "Del Arte Objetual Al Arte de Concepto".
Edite: Comunicación Serie B, Alberto Corazón Editor,
Madrid 1972.

"Del Arte Objetual Al Arte de Concepto (1960-1974)".
Epílogo sobre la sensibilidad <<postmoderna>>. Antología
de escritos y manifiestos. 5ª Edición, Editorial Akal,
Madrid, 1990.

Marshall Urban, W.: "Lenguaje y Realidad: La Filosofía del
Lenguaje y Los Principios del Simbolismo". Fondo de
Cultura Económica, México, 1979. Primera edición en
español, 1952.

McGuinness, B.: "Wittgenstein El Joven Ludwig (1889-
1921)". Alianza Editorial, Madrid, 1991.

Menna, F.: "La Opción Analítica en El Arte Moderno". Ed. G.
Gili, Barcelona, 1972.

Merleau-Ponty, M.: "Fenomenología de La Percepción".
Ediciones Península, Barcelona, primera edición: 1975, 3ª
edición, 1994.

Meyer, U.: "Conceptual Art". E.P. Dutton, New York, 1972.

Millet, C.: "Arte Conceptual". Encuentros 1972: Alea,
Pamplona 1972.
"El Precio del Rescate". Credito y Descredito del Arte
Conceptual de Juan Vte. Aliaga y Jose Miguel Cortes.
Edicion: Servicio Publicaciones Universidad Politécnica
de Valencia, Valencia 1990, PP. 73-82.

Ministerio de Cultura.: "Entre La Geometría y El Gesto:
Escultura Norteamericana 1965-1975". Madrid, 1986.

Micheli, Mario De.: "Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX.
Alianza Editorial, Madrid, 1979.

Moles, A.: "Teoría de La Información y Percepción Estética".
1ª Edición, Ediciones Jucar, Madrid, 1976.
"Teoría de Los Objetos". Editorial G. Gili, Barcelona,
1974.

- Mondrian, P.: "Arte Plástico y Arte Plástico Puro". Edit. V. Lerú, Buenos Aires, 1961.
- Morgan, R.C.: "The Role of Documentation in Conceptual Art: An Aesthetic Inquiry". New York University, 1978.
"Commentaries: New Media Art: Fluxus and Conceptual Art, Artists' books, Correspondence Art, Audio and Video Art". Published in The USA. An Umbrella/Banan Production 1992.
"Conceptual Art: An American Perspective". McFarland and Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, and London. 1993-1994.
- Morris, Ch.: "La Significación y Lo Significativo". Alberto Corazón Editor, Madrid, 1974.
- Morton, L.H.: "Theories of Three Conceptual Artist: A Critique and Comparison". Ball State University, Muncie, Indiana, 1985.
- Mukarovsky, J.: "Escritos de Estética y Semiótica del Arte". Editorial G.Gili, Barcelona, 1977.
- Muñiz Rodríguez, V.: "Introducción a La Filosofía del Lenguaje(Problemas Ontológicos), I". Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.
"Introducción a La Filosofía del Lenguaje(Cuestiones Semánticas), II". Editorial Anthropos, Barcelona, 1992.
- MUSEUM FRIDERIAANUM ERSTER OBERGERCHOB.: "Documenta V". Kassel, Alemania, 1972.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.: "Dada y Constructivismo". C.A.A.R.S., 9 d Marzo - 1 de Mayo 1989. Ministerio de Cultura.
 Stich, S.: "Yves Klein". M.N.C.A.R.S., Madrid, 1995.
"Arte Minimal de La Colección Panza". 24 de Marzo - 31 de Diciembre, 1988. Madrid. Textos de Germano Celant y Fernando Huici.
- Nagel, T.: "The View Form Nowhere". New York: Oxford, The University Press, 1986.
- Neue Galerie, Kassel, Germany. "Documenta IX, June - Sept., 1992". Organized by Jan Hote. Catalogue(3 vols.) Documenta IX Kurnzführer-Guide. Kassel, Germany, 1992. By Christoph Becker.
- Ocampo, E. y Peran, M.: "Teoría del Arte". Icaria, Barcelona, 1991.
- Ogden, C.K. y Richards, I.A.: "El Significado del Significado". Una Investigación Acerca de La Influencia del Lenguaje Sobre El Pensamiento y de Las Ciencias

- Simbólicas". Ediciones Paidós, Barcelona, 1984.
- Ortega Y Gasset, J.: "La Deshumanización del Arte". Alianza Editorial, Madrid, 1988. Primera edición en Revista de Occidente: 1925.
- Osborne, H.: "Guía del Arte del Siglo XX". Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- PALAIS DER BEDUY-ARTS, Brussels.: "Das spiel des unsagbaren: Ludwig Wittgenstein und die Kunst des 20". Jahrhunderts, December 17 1989 - January 28, 1990. Artists included: Those listed above, plus Bardam Bloom, Giorgio de Chirico, Jan Van Oost, Ad Reinhardt, Jeff Wall and Michel Zumpf.
- Panofsky, E.: "El Significado en Las Artes Visuales". Alianza Editorial, Madrid, 1987.
"Idea". Catedra, Madrid, 1977.
- Paz, O.: "Apariencia desnuda, La Obra De M. Duchamp". Madrid, Alianza Editorial, 1989.
"Poesía y Fin de Siglo". Ed. Seix Barral, Barcelona, 1990.
- Pérez Carreño, F.: "Los Placeres del Parecido: Icono y Representación". Visor, Madrid, 1988.
- Pérez Dolz, F.: "Introducción a La Teoría del Arte". Iniciación en el conocimiento estético, técnico e histórico de las artes. Ed. Apolo, Barcelona, 1947.
- Picabia, F.P.: "Caravanserail 1924". Presentado y anotado por Luc-Henri Mercié, Laertes de Ediciones, Barcelona, 1977.
- Phillips, L.: "Art and Media Culture". Image World [exhibition catalogue]. New York: Whitney Museum of American Art, 1989, pp. 57-93, ill. En el mismo catálogo también hay textos de Marvin Heiferman y John G. Hanhardt.
- Platón.: "Diálogos". Estudio Preliminar de Francisco Larroyo. Editorial Porrúa, México, 1996. Véase en el texto: "Cratilo". PP. 249-294.
- Plazaola, J.: "Introducción a La Estética. Historia, Teoría, Textos". Editorial Católica, Madrid, 1973.
"Modelos y Teorías de La Historia del Arte". San Sebastián: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Deusto, 1987.
- Plous, Ph. and Colpitt, F.: "Knowledge: Aspects of Conceptual

Art". Exhibition Itinerary: 8 January-23 February 1992, University Art Museum, Santa Barbara; 2 April-28 June 1992, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica; 8 August-25 October 1992, North Carolina Museum of Art Raleigh. University Art Museum Santa Barbara. Distributed by The University of Washington Press. Seattle and London, 1992. Textos: Phyliss Plous: "Speaking to contemporary culture: notes and excavations". Frances Colpitt: "Past and present moments of conceptual art: the breadth of knowledge".

Popper, F.: "Arte, Acción y Participación. El Artista y La Creatividad Hoy". Akal, Madrid, 1989.

Prinz, J.: "Art Discourse/Discourse in Arte". Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1991.

Ramirez, J.A.: "Duchamp, El Amor y La Muerte, Incluso". Madrid, Ediciones Siruela, 1993.

Ramirez Luque, M^a Isabel.: "Arte y Belleza en La Estética de Hegel". Sevilla: Universidad, 1988.

Ramos, M.E.: "Interviews. Joseph Kosuth. Intervenciones en el Espacio Exhibición". Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela, (¿ ?).

Read, H.: "El Significado del Arte". Editorial Magisterio Español, ?, 1973.

Reine, C.: "Joseph Kosuth No Exit". Frist published in Art Forum, N^o7, March 1988-Credits: Museum Van Hedendaagre Kunst, Gent.

Reinhardt, Ad.: "Art as Art, The Selected Writings of Ad Reinhardt". Edited by Barbar Rose, An Introduction by B. Rose. University of California Press, Berkeley. Los Angeles. U.S.A., 1991.

Robins, C.: "The Pluralist Era: American Art, 1968-1981". New York: Harper and Row, 1984.

Rubert de Ventós, X.: "Teoría de La Sensibilidad". Ediciones Península, 1^a edición: 1969, 4^a edición: 1989. "El Arte Ensimismado". Nexos, Barcelona, 1993. La primera edición de este libro es de 1963. Posteriormente, se incorporó a la colección <<Ediciones de Bolsillo>> (Bacelona, Ediciones 62, 1978).

Salvat.: "Historía del Arte". Tomo 12. María LLuïsa Borrás.: "Últimas Tendencias". PP. 236-238. Salvat Editores, Barcelona, 1976. Fascículos núms: 155 y 156. "Arte Conceptual. Movimiento 1979" del libro "El Arte del

Siglo XX: 1959-1990". Editorial Salvat, 1990.

Sandler, I.: "American Art of The 1960s". New York: Harper and Row, 1988.

Schlosser, J.: "La Literatura Artística". Manual de fuentes de la historia moderna del arte. Tercera Edición. Catedra, Madrid, 1986.

Schwartzmann, F.: "Teoría de La Expresión". Edición de La Universidad de Chile, Chile, 1967.

SIEGEL, J.: "Art Talk, The Early 80s", A Da Capo Paperback.
"Artwords, Discourse on The 60s and 70s, New York". Da Capo press. New York, 1992.

Stangos, N.: "Conceptos de Arte Moderno". Alianza Editorial, Madrid, 1988.

Stevenson, L.: "Siete Teorías de La Naturaleza Humana". Cátedra, Madrid, 1994.

Stiles, K. y Selz, P.: "Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings". Berkley and Los Angeles, California: University of California Press, 1996.

Subirats, E.: "El Final de Las Vanguardias". Ed. Anthropos, Barcelona, 1989.

Sureda, J. y Guasch, A.M.: "La Trama de Lo Moderno". Akal, Madrid, 1987.

Taine, H.: "Filosofía del Arte". Editorial Iberia, Barcelona, 1960.

Tarabukin, N.: "El Último Cuadro. Del Caballete a La Máquina/ Por una Teoría de La Pintura". Edición de Andrei B. Nakov. Editorial G. Gili, Barcelona, 1977.

Tatarkiewicz, W.: "Historía de Seis Ideas: Ideas, Arte, Belleza, Forma, Creatividad, Mimesis, Experiencia Estética". Tecnos, Madrid, 1987.

Taylor, B.: "The Art of Today". The Everyman Art Library. First published in Great Britain in 1995 by George Weidenfeld and Nicolson Ltd. The Orion Publishing Group, Orion House, London. Copyright 1995 Calmann and King Ltd. London.

"The Definitively unfinished marcel Duchamp" Edited by Thierry de DUVE.

The Jhon and Mable Ringling Museum of Art September 9, 1983- January 4, 1984.: Marcel Duchamp, Works from John and Mable Ringling Museum of Art Collection.

The New York Cultural Center.: "Conceptual Art and Conceptual Aspects". Exhibition Organized and Catalogue Compiled by Donald Kurshan. 1970.

Thomas, K.: "Hasta Hoy: Estilos de Las Artes Plásticas en Siglo XX". Ediciones del Serbal, 2ª Reimpresión, Barcelona, 1994.
"Diccionario del Arte Actual". Editorial Labor, Barcelona, 1987.

Ursula, M.: "Conceptual Art". New York: E.P. Dutton, 1972, pp. 152-171, ill. s.

Van Abbemuseum.: "Art and Language". Printed by Parchment (Oxford) Ltd., England, 1980. Municipal Van Abbemuseum, Eindhoven and Art and Language.

Van Doesburg, Theo.: "Principios del Nuevo Arte Plástico y Otros Escritos". Colegio oficial del aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Valencia. Colección de arquitectura 18, 1985.

Varios Autores.: "Arte y Escritura". Ediciones Universidad Salamanca, 1995.

"La Estética del Nihilismo". C.G.A.C.: Santiago de Compostela, 1996.

"Historia de Las Ideas Estéticas y de Las Teorías Artísticas Contemporáneas". Visor, Madrid, 1996.

"Polemica Sobre Realismo". 1ª edición 1969. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

"El Arte en La Sociedad Industrial. La Presunción Ontología". Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1973.

"Dialéctica de Las Formas". El pensamiento estético de la Escuela de Budapest. Ediciones Península, Barcelona, 1987.

"Arte, Forma, Estructura". Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

"Diccionario de Arte". Alianza Editorial, Madrid, 1992.

"De Stijl: 1917-1931 Visiones de Utopía". Alianza Editorial, Madrid, 1986.

"La Concepción Analítica de La Filosofía". Selección e introducción de: Javier Muguerza. Alianza Editorial, Madrid, 1986. Primera edición en <<Alianza Universidad Textos>>: 1981.

Venturi, L.: "Historia de La Crítica de Arte". Editorial

G.Gili, Barcelona, 1982. 1ª edición col. GG-Arte, 1980.

Villa Merkel, Esslingen, Germany.: "Kein Ding, Kein Ich, Kein Form, Kein Grundsatz (Sind Sicher)", June 26, 1992 - August 9, 1992. Catalogue, essay by Joseph Kosuth, Rudi Fuchs, and Renate Damsch - Wiehager, 109 p. No Thing, No Self, No Form, No Principle (Was Certain). An Installation at Villa Merkel, Esslingen 1992.

Waldman, D.: "New Dimensions/Time-Space: Western Europe and United States". 1971 Guggenheim International [exhibition catalogue]. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1971, pp. 15-26, ill.

Warning, R (ed.): "Estética de La Recepción". Visor, Madrid, 1989.

Weitemeier, H.: "Yves Klein (1928-1962). International Klein Blue". 1995 Benedikt Taschen Verlag GmbH Köln. Taschen, Colonia, 1995.

Welchman, John C.: "Translation/(Procession)/Transference: Joseph Kosuth and the Scene/Seen of Writing". Exchange of Meaning: Translation in the Work of Joseph Kosuth [exhibition catalogue]. Antwerp: Museum van Hedendaagse Kunst and International Cultureel Centrum, 1989, pp.24-57. In English and Dutch. En el mismo catálogo se puede encontrar de siguientes autores textos como: Juhl, Carsten.: "The Cognitive in the Work of Art". 1989, pp. 78-113. In English, French, and Dutch. Prinzhorn, Martin.: "Shift and Replacement". 1989, pp.16-32. In English and Dutch. Sumpf, Joseph.: "Approaching Kosuth". 1989, pp. 58-77. In English, French, and Dutch.

Wellmer, A.: "Sobre La Dialéctica de Modernidad y Postmodernidad: La Crítica de La Razón después de Adorno". Visor, Madrid, 1993.

Wilde, Ó.: "El Crítico como Artista". Ensayos. Espasa-Calpe, Madrid, 1ª edición: 1946, 3ª edición: 1968.

William Warren Bartley III.: "Wittgenstein". Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.

Wilson, S.: "El Arte Pop". Editorial Labor, Barcelona, 1ª edición: 1975, 1983.

Wittgenstein, L.: "Investigaciones Filosóficas". Editorial Crítica, Barcelona, 1988.
"Tractatus Logico - Philosophicus". Alianza Editorial, Madrid, 1991.
"Los Cuadernos Azul y Marrón".
Editorial Tecnos, Madrid, 1989, Primeraedición, 1968.

"Observaciones a la Rama Dorada de Frazer". Madrid, Editorial Tecnor, 1992.

"Sobre la Certeza". Barcelona, Editorial Gedisa, 1988. Compilado por G.E.M. Anscombe y G.H. Von Wright.

"Conferencia sobre Etica, con dos comentarios sobre La Teoría del Valor". Ediciones Paidós, Barcelona, 1ª edición, 1989 y 2ª edición, 1990.

Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany.: "Joseph Kosuth: (Eine Grammatische Bemerkung), May-June 1993.
Catalogue, essays by Eva Meyer and Stefan Schmidt Wulffen.

Abreviaturas utilizadas en los textos de Ludwig Wittgenstein:

BGB: <<Bemerkungen über Frazers "The Golden Bough">>, en
Sinthese 17, 1967, págs.233-253.

Bl:Das Blaue Buch (The Blue Book).Ed. por Rush Rhees.Trad.
del inglés por Petra Von Morstein, Frankfurt am Main,
1970 (Suhrkamp Verlag)=Ludwig Wittgenstein, Schriften 5,
págs. 15-116.

Br:Eine Philosophise Betrachtung.(El llamado cuaderno
marrón).Intento de refundición alemana del Brown
Book,completada por medio de la versión inglesa. Ed. por
Rush Rhees.Trad. de los complementos por Petra Von
Morestein, Frankfurt am Main, 1970 (Suhrkamp Verlag)=
Ludwig Wittgenstein, Schriften 5, págs.117-282.

E:<<A lecture on Ethics>>, en: The Philosophical Review 74,
1965 , páginas 3-12. (Versión alemana: <<Ethik>>, en Neue
Zürcher Zeitung (edición para el extranjero), núm. 27,
del 14 de enero de 1968, págs. 49-50.Traducido del inglés
por Franz Wurm.)

G:Über Gewissheit.Ed.por G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright.
Nueva revisión conjuntamente con Rush Rhees, Frankfurt am
Main, 1970 (Suhrkamp Verlag)=Bibliothek Suhrkamp 250.

GM:Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik (Remarks
no the Foundations of Mathematics).Ed. por G.H. von
Wright, Rush Rhees, G.E.M. Anscombe, 2ª Ed., Oxford,
1967(Blackwell).

Gr:Philosophische Grammatik. Ed. por Rush Rhees. Frankfurt
am Main, 1969 (Suhrkamp Verlag)=Ludwig
Wittgenstein,Schriften 4.

NFL:<<Wittgenstein's Notes for Lectures on "Private
Experience" and "Sense Date">> (Ed. por Rush Rhees), en:

The Philosophical Review 77, 1968, págs.271-320.

- PB:**Philosophisch Bemerkungen. Póstumo ed. por Rush Rhees, Frankfurt am Main, 1964 (Suhrkamp Verlag)=Ludwig Wittgenstein, Schriften 2.
- PU:**Philosophische Untersuchungen. Ed. por G.E.M. Anscombe y Rush Rhees, Frankfurt am Main,1969 (Suhrkamp Verlag)=Ludwig Wittgenstein,Schriften 1,págs.279-544.
- T:**Tractatus logico-philosophicus(Logisch-philosophisch Abhandlung).Ed. por G.E.M. Anscombe y Rush Rhees, Frankfurt am Main,1969(suhrkamp Verlag)=Ludwig Wittgentein,Schriften 1,págs. 7-83.
- TB:**Tagebücher 1914-1916. Ed. por G,E.M. Anscombe, Frankfurt am Main,1969(Suhrkamp Verlag)=Ludwig Wittgenstein, Schriften 1,págs.85-278.
- V:**Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion. Ed. por Cyrrill Barrett. Trad. del inglés de Eberhard Bubser, Göttingen, por B.F. McGuinness, Frankfurt am Main,1967(Suhrkamp Verlag)=Ludwig Wittgenstein, Schriften 3.
- W:**Waismann, Friedrich, Wittgenstein und der Wiener Kreis. Póstumo ed. 1968 (Vandenhoeck & Ruprecht)=Kleine Vanderhoeck-Reihe 267-268-269.
- Z:**Zettel. Ed. por G.E.M. Anscombe und G.H. von Wright, Frankfurt am Main, 1970 (Suhrkamp Verlag)=Ludwig Wittgenstein, Schriften 5, páginas 283-429.

En relacion con las referencias:

Wittgenstein dividió sus trabajos la mayoría de las veces en párrafos numerados.

- a) Si se trata de signos fáciles de distinguir como ss, su numero sigue a la abreviatura del trabajo citado en cada caso; el s se localiza más exactamente, dado el caso por medio de una cifra puesta como indice (por ejemplo, PB 82-110=Philosophische Bemerkungen s 82, en:Schriften 2, pág. 110 frente a Philosophische Bemerkungen s 82, en:Schriften 2,pág. 19).
- b) Si Wittgenstein usa en un mismo trabajo varias numeraciones iguales o no pone ninguna en absoluto, naturalmente sólo se dará el numero de página.

La Abreviatura, la hemos retomado de la obra de Gerd Brand: "Los textos fundamentales de Ludwic Wittgenstein" (1987).

VII. INDICE DE ILUSTRACIONES

VIII. INDICE DE ILUSTRACIONES

1. One and Three photographs, 1965.
Una y tres fotografías.
2. One and Five Clocks, Tate Gallery, 1965.
Uno y cinco relojes, Londres.
3. One and Eight - A Description, 1965.
Uno y ocho - Una Descripción.
4. Clear Square Glass Leaning, 1965.
Transparente, Cuadrado, Cristal e inclinación.
Giuseppe Panza di Bivmo Collection, Milan.
5. Installation View, Leo Castelli Gallery, December, 1972.
Vista de Instalación, Galería Leo Castelli, Nueva York.
6. One and Three Cahirs, The Museum of Modern Art, 1965.
Una y Tres Sillas, Nueva York.
7. One and Three Box, 1965.
Una y Tres Cajas, Colección Leo Castelli, Nueva York.
8. One and Three Hammer (English version), 1965.
Proto-Investigation series. Hammer and Two photostats,
20x53^{3/8} Overall. Lent by Milwaukee Art Museum. Uno y tres
Martillos.
9. Titled (Art as Idea as Idea), [Water], 1966.
Título (Arte como Idea como Idea), [Agua].
10. Titled (Art as Idea as Idea), [Meaning], 1967.
Título (Arte como Idea como Idea), [Significado].
11. Titled (Art as Idea as Idea), [Painting], 1968.
Título (Arte como Idea como Idea), [Pintura].
Fotografía, Colección Particular, Milán.
12. The Seventh Investigation (Art as Idea as Idea),
Context B: Public-General, 1969.
La Séptima Investigación -(Arte como Idea como Idea),
Contexto B: Público en General, Chinatown, Nueva York.
13. The Seventh Investigation (Art as Idea as Idea), Context
C: Installation View, Conceptual Art, Arte Povera, Land
Art, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín, June-July,
1970.
La Séptima Investigación (Arte como Idea como Idea).

14. The Second Investigation (Art as Idea as Idea),
Presentation photo, When attitudes Become Form,
Kunsthalle, Bern, March-April, 1969.
La Segunda Investigación (Arte como Idea como Idea),
Foto-presentación, Cuando la actitud llega a ser forma.
15. The Second Investigation (Art as Idea as Idea), Van
Abbemuseum, Eindhoven, 1968-1969.
La Segunda Investigación (Arte como Idea como Idea).
16. The Eighth Investigation (Art as Idea as Idea), Proposition
3, Installation View, Leo Castelli Gallery, Nueva York,
October, 1971.
La Octava Investigación (Arte como Idea como Idea),
Proposición 3, Vista de Instalación.
17. The Ninth Investigation (Art as Idea as Idea), Proposition
11, 1972-73.
La Novena Investigación (Arte como Idea como Idea),
Proposición 11.
18. The Ninth Investigation (Art as Idea as Idea), Proposition
2, Installation View, Galeria Sperone-Fischer, Rome,
December, 1972.
La Novena Investigación (Arte como Idea como Idea),
Proposición 2, Vista de Instalación.
19. The Tenth Investigation, Proposition 4, Installation View,
Leop Castelli Gallery, Nueva York, January-February, 1975.
La Décima Investigación (Arte como Idea como Idea),
Proposición 4, Vista de Instalación.
20. Practice, 1975. Práctica.
21. Practice, Installation View, Eric Fabre Gallery, París,
November, 1975.
Práctica, Vista de Instalación.
22. Text/Context, Nueva York, 1979.
Texto/Contexto.
23. Text/Context, Edinburgh, 1979.
Texto/Contexto.
24. Installation View, Staatgalerie, September-November,
1981. Vista de Instalación.

25. Cathexis 8, 1981.
26. Cathexis 9, 1981.
27. Hiper cathexis 5, 1982.
28. Intentio (Project), Installation View, Musée des Beaux-Arts de la Chaux-de-Fonds, Switzerland, June 1985.
Intentio (Proyecto), Vista de Instalación.
29. Fort! Da! Installation View, Lia Rumma Gallery, Naples, May-June, 1985.
Fort! Da! Vista de Instalación.
30. It was it, 1986.
En ello.
31. Modus Operandi, Installation View, Promenades, Parc Lulline, Geneve, June-September, 1985.
Modo de Proceder, Vista de Instalación, Promenades.
32. Modus Operandi, Installation View, (Celle, To C.L.), Vista de Instalación.
33. Modus Operandi. Installation View, Kadinett Für Aktuelle Kunst, Bremerhaven, November, 1988.
Modo de Proceder, Vista de Instalación.
34. Legitimation # 3, 1987. Musée d'Art Contemporain, Nîmes, France.
Legitimación # 3.
35. Modus Operandi (S.B.), Installation View, Dr. John Tatomer, Santa Barbara, 1988.
Modo de Proceder (S.B.), Vista de Instalación.
36. Modus Operandi (Naples), Installation View, Museo di Capodimonte, Naples, November, 1988.
Modo de Proceder (Naples), Vista de Instalación.
37. Zero and Not, Installation View, Musée St. Pierre, Lyons, June-July, 1988.
Cero y Nada, Vista de Instalación.
38. Zero and Not, Installation View, Achim Kubinski Gallery, Stuttgart, October-November, 1985.
Cero y Nada, Vista de Instalación.

39. Zero and Not, Installation View, Leo Castelli Gallery, Nueva York, May-June 1986.
Cero y Nada, Vista de Instalación.
40. Zero and Not, Installation View, The Sigmund Freud Museum, Vienna, October, 1989.
Cero y Nada, Vista de Instalación.
41. Word, Sentence, Paragraph (Z. and N.), 1986.
Palabra, Frase, Parágrafo (C. y N.).
42. Word, Sentence, Paragraph (Z. and N.), 1989.
Palabra, Frase, Parágrafo (C. y N.).
43. Word, Sentence, Paragraph (Z. and N.), 1987.
Palabra, Frase, Parágrafo (C. y N.).
44. Q and A / F! D! (to I.K. and G.F.)# 8, 1987.
45. The Square Root of Minus one, Installation View.
Leo Castelli Gallery, Nueva York, October, 1988.
Raíz Cuadrada del Menos Uno, Vista de Instalación.
46. C.S. # 3, 1989.
47. 201 (+ 216, After Augustine's Confessions), 1989.
201 (+ 216, Después de las Confesiones de Agustín).
48. No Number # 1 (+ 216, After Augustine's Confessions), 1989.
No Número # 1 (+ 216, Después de las Confesiones de Agustín).
49. 115 (+ 216, After Augustine's Confessions), 1990.
115 (+ 216, Después de las Confesiones de Agustín).
50. (A Grammatical Remark) G.R.-Montreal, Installation View, Centre d'Art Contemporain, Montreal, September, 1989.
(Una Observación Gramatical) G.R.- Montreal, Vista de Instalación.
51. (A Grammatical Remark) G.L./L.W.- Budapest, October - December, 1989.
(Una Observación Gramatical) G.L./L.W.- Budapest, Vista de Instalación.

52. Installation, The Play of The Unsayable: Ludwig Wittgenstein and The Art of The 20th Century, Wiener Secession, Vienna, September, 1989.
Instalación, El Juego de No expresable: Ludwig Wittgenstein y el Arte del Siglo XX, Secession Wiener.
53. Installation, The Play of The Unsayable: Ludwig Wittgenstein and The Art of The 20th Century, Palais des Beaux-Arts Brussels, December, 1989.
Instalación, El Juego de No Expresable: Ludwig Wittgenstein y el Arte del Siglo XX.
54. Ex Libris, Frankfurt (For W.B.), 1990.
55. 'Leaning Glass Described, A Room', Musée St. Pierre, Lyon, 1965.
Inclinación Cristal Descrito, Una Sala.
56. Wall-one and Five, Leo Castelli Gallery, Nueva York, 1965.
Pared-Una y Cinco.
57. Links: Fifteen People Present Their Favorite Book (Detail), Lannis Gallery, Nueva York City, 1968.
Lazos: Quince Personas Presentan sus Libros Favoritos.
58. Neon Electrical Light English Letters, 1966.
Col. Part. Varese.
Letras Inglesas Luz Neon Eléctrica.
59. Una, Dos y Tres Macetas, 1966. Museo de Arte Moderno, París.
60. Oben: Fifteen People Present Their Favorite Book (Invitation), 1968.
Oben: Quince Personas Presentan sus Libros Favoritos.
61. Rechts: The Second Investigation, Proposition 1, Van Abbemuseum, Eindhoven, Holland, 1968.
Rechts: La Segunda Investigación, Proposición 1.
62. Function (Version 1), 1970.
Función.
63. Function (Version 2), 1970.
Función.

64. Information Room (The Third Investigation), Nueva York Cultural Center, 1970.
Sala de Información (La Tercera Investigación).
65. Rechts: The Eight Investigation, Proposition 7, Fer Collection, 1971.
Rechts: La Octava Investigación, Proposición 7.
66. Rechts außen: The Eight Investigation, Guggenheim International, Simon Guggenheim Museum, Nueva York, 1971.
Rechts außen: La Octava Investigación.
67. Information Room (The Third Investigation),
Kunstbibliothek Lyngby, 1970.
Sala de Información (La Tercera Investigación).
68. The Seventh Investigation (A.A.I.A.I.), Protech-Rivkin Gallery, Washington D.C., 1971.
La Séptima Investigación (A.C.I.C.I).
69. The Eight Investigation, Proposition 5, (A.A.I.A.I.),
Carmen Lamanna Gallery, Toronto, 1971.
La Octava Investigación , Proposición 5, (A.C.I.C.I).
70. The Eight Investigation, Proposition 6, (A.A.I.A.I.),
Galleria Toselli, Milan, 1971.
La Octava Investigación , Proposición 6, (A.C.I.C.I).
71. The Tenth Investigation, Proposition 4, 1975.
La Décima Investigación, Proposición 4.
72. The Ninth Investigation, Proposition 1, (A.A.I.A.I.),
Leo Castelli Gallery, Nueva York, 1972.
La Novena Investigación, Proposición 1, (A.C.I.C.I.)
73. Text/Context, Carmen Lamanna Gallery, Toronto, 1978.
Texto/Contexto.
74. Text/Context, Carmen Lamanna Gallery, Toronto, 1978.
Texto/Contexto.
75. Text/Context, Galerie Paul Maenz, Köhl, 1979.
Texto/Contexto.
76. Links Uten: Texto/Contexto, Galerie Paul Maenz, Köhl,
1979.
Texto/Contexto.

77. Text/Context, Leo Castelli Gallery, Nueva York, 1979.
 Texto/Contexto.
78. Ten Partial Descriptions, Detail, 1979.
 Diez Descripciones Parciales.
79. Seeing, Reading, Neon (Pink), Staatsgaleri, Stuttgart, 1981.
 Viendo, Leyendo, Neon (Pink?)
80. Intentio (Project), Varnish Paint on Photographic Paper, mounted on Fabric, 4 PARTS, Museum Für Neue Kunst, Freiburg, 1984/1985.
 Intento (Proyecto).
81. Double Meaning, Twice (To B. and R.L.), Detail 1, Lane Collection, Nueva York, 1988.
 Doble Significado, Dos veces.
82. Double Meaning, Twice (To B. and R.L.), Detail 2, Lane Collection, Nueva York, 1988.
 Doble Significado, Dos veces.
83. The Play of The Unsayable, Ludwig Wittgenstein and The Art of The 20th Century, Wiener Secession, Wien, 1989.
 El Juego de lo Indecible.
84. The Play of The Unsayable, Ludwig Wittgenstein and The Art of The 20th Century, Palais des Beaux Arts, Bruselles, 1989.
 El Juego de lo Indecible.
85. The Play of The Unsayable, Ludwig Wittgenstein and The Art of The 20th Century, Wiener Secession, Wien, 1989.
 El Juego de lo Indecible.
86. The Play of The Unsayable, Ludwig Wittgenstein and The Art of The 20th Century, Palais des Beaux Arts, Bruselles, 1989.
 El Juego de lo Indecible.
87. Double Intention: Nietzsche, Wittgenstein Re-Installed, Lia Rumma, Naples, 1991.
 Intención Doble.
88. Ex Libris Columbus (For W.B.), Wexner Center, Columbus, 1990.

89. The Play of The Unmentionable, The Brooklyn Museum, Nueva York, 1990.
El Juego de lo Inmencionable.
90. The Play of The Unmentionable, The Brooklyn Museum, Nueva York, 1990.
El Juego de lo Inmencionable.
91. Ex Libris (For Adolfo Boni), San Casciano dei Bagni, 1991.
92. Un Aleph, Ex Libris (Para J.L.B.), Galeria Ruth Benzacar, Buenos Aires, 1991.
93. Taxonomy (Applied) 1, Linc Group Collection, Chicago, 1991.
Taxonomía (Aplicada) 1.
94. Taxonomy (Applied) 2, Ommen Train Station, Holand, 1992.
Taxonomía (Aplicada) 2.
95. Covered-Uncovered, Galerie Achim Kubinski, Köln, 1992.
Cubierto-Descubierto.
96. Covered-Uncovered, Galerie Achim Kubinski, Köln, 1992.
Cubierto-Descubierto.
97. Links: Passagen-werk, (Documenta-Flânerie), Kassel, 1992.
98. A Play: The Herald Tribune, Kafka, And A Quote, Hirshhorn Museum, Washington D.C., 1992-1993.
Un Juego.
99. A Play: The Herald Tribune, Kafka, And A Quote, Hirshhorn Museum, Washington D.C., 1992-1993.
Un Juego.
100. Zero and Not, Chambres d'Amis, Ghent, 1986.
101. Zero and Not, Chambres d'Amis, Ghent, 1986.
102. Zero and Not, Leo Castelli Gallery, Nueva York, 1986.
103. Zero and Not, Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1987.
104. Zero and Not, Centro de Arte Contemporáneo, México D.F., 1987.
105. Zero and Not, Ehrlich Collection, Nueva York, 1986.
106. The 50th Anniversary of Sigmund Freud's Death, Sigmund Freud Museum, Wien, 1989.
El 50º Aniversario de la Muerte de Sigmund Freud.

107. Fetishism (Corrected), Leo Castelli Gallery, Nueva York, 1988.
Fetichismo (Corregido).
108. Word, Sentence, Paragraph, (Photograph and Neon), Kleinsimlinghaus und Partner Düsseldorf, 1988.
109. The World as I Found It, Metal Plate, Neon on Silkscreen and Glass, Galerie Xavier Hufkens, Brussels, 1989.
El Mundo Como yo lo he Encontrado
110. 490 (+ 216, After Augustine's Confessions), Panes of Glass With Text (Silkscreen), Private Collection, 1990.
111. O. And A./ F!D! (To I.K. and G.F.), Photograph, Mounted and Framed, Galerie Achim Kubinski, Stuttgart / Köln / Nueva York, 1987.
112. Ex Libris (Milano), 1989.
113. Ex Libris (Milano), 1989.
114. Ex Libris, J.F. Champollion (Figeac), 1991.
115. Gleichins (Ex Libris, Kafka), Belverde, Prague, 1992.
116. A Grammatical Remark, G.L./L.W., Budapest, Galerie Knoll-Valkó, Budapest, 1989.
117. A Grammatical Remark, G.L./L.W., Budapest, Galerie Knoll-Valkó, Budapest, 1989.
Un Comentario Gramatical.
118. A Grammatical Remark, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1990.
Un Comentario Gramatical.
119. A Grammatical Remark, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1990.
Un Comentario Gramatical.
120. A Grammatical Remark, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1990.
Un Comentario Gramatical.
121. A Grammatical Remark, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1990.
Un Comentario Gramatical.

122. A Grammatical Remark, Rubinspangle Gallery, Nueva York, 1991.
Un Comentario Gramatical.
- 123; 124. No Thing, No Self, No Form, No Principle (Was Certain), Kein Grundsatz (Sind Sicher), Installation, Galerie Achim Kubinski, Stuttgart/ Köln/ Nueva York, 1992.
- 125; 126. No Thing, No Self, No Form, No Principle (Was Certain), Kein Grundsatz (Sind Sicher), Installation, Galerie Achim Kubinski, Stuttgart/ Köln/ Nueva York, 1992.
- 127; 128. No Thing, No Self, No Form, No Principle (Was Certain), Kein Grundsatz (Sind Sicher), Installation, Galerie Achim Kubinski, Stuttgart/ Köln/ Nueva York, 1992.
129. No Thing, No Self, No Form, No Principle (Was Certain), Kein Grundsatz (Sind Sicher), Installation, Galerie Achim Kubinski, Stuttgart/ Köln/ Nueva York, 1992.
130. No Thing, No Self, No Form, No Principle (Was Certain), Kein Grundsatz (Sind Sicher), Installation, Galerie Achim Kubinski, Stuttgart/ Köln/ Nueva York, 1992.
131. Ex Libris, Esslingen (Für R.M.), 1992.
132. Gleichnis (Ex Libris, Kafka), Acetate Photographs, Neon and Velvet, Galerie Achim Kubinski, Stuttgart/ Köln/ Nueva York, 1992.
133. Joseph Kosuth and Michelangelo Pistoletto, American Academy in Rome, 1992.
134. Joseph Kosuth and Michelangelo Pistoletto, American Academy in Rome, 1992.
135. Zeno At the Edge of The Known World, Venice Biennale, XLV International Art Exhibition, Pavilion of Hungary, 1993.
136. Zeno At the Edge of The Known World, Venice Biennale, XLV International Art Exhibition, Pavilion of Hungary, 1993.
Zeno en el Borde del Mundo Conocido.

- 137; 138. Zeno At the Edge of The Known World, Venice Biennale, XLV International Art Exhibition, Pavilion of Hungary, 1993.
Zeno en el Borde del Mundo Conocido.
139. Zeno At the Edge of The Known World, Venice Biennale, XLV International Art Exhibition, Pavilion of Hungary, 1993.
Zeno en el Borde del Mundo Conocido.
140. "One Again The World is Flat".
Martin Kippenberger, Joseph Kosuth, Naim Steinbach.
Galería Juana de Aizpuro, Madrid, 16-10-91. Nuevamente el mundo es plano (aplastado), La obra fue producida en 1990.
Cortesía Galería Juana de Aizpuro.
141. "Small 492 (+ 216 After Augustine...)
72 x 72 cm.
Serig / Cristal.
1990 (Principios)
Cortesía Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

VIII. ANEXOS

ENTREVISTA CON J. KOSUTH

Durante el mes de septiembre del año 1995 tuve la oportunidad de realizar una entrevista con el Señor Joseph Kosuth en la Ciudad de Nueva York, que seguidamente se transcribira.

Manuchehr Eftekhar: ¿Tu afirmaste alguna vez que lo fundamental para tí era excluir el contenido del arte y el uso de la estructura; por qué formulaste esto?

Joseph Kosuth: "No puedo recordar en que contexto específico yo afirmé esta frase. ¿Puedes recordarme en que condiciones lo dije?.

No es algo que afirmo en general, sino una estrategia en particular, para una obra en particular. No puedo recordar de todas formas en que contexto dije esto".

ME: "Mi trabajo de investigación inicia desde aquí y tengo algunas preguntas:

¿ Me puedes puntualizar en que circunstancias surgió el arte conceptual?.

JK: "No se puede hablar de contexto sino que uno puede enfocar la pregunta desde el punto personal. En mi obra en un momento político hay diferentes formas en que se puede enfocar esta pregunta".

ME: ¿Desde qué punto de vista te gustaría dar una respuesta a esta pregunta?, ¿Quieres explicarlo?.

JK: "Cualquiera de ellas. Yo puedo responder lo que tu necesitas o quieres saber, no lo que yo quiero decir".

ME: "Nosotros hemos estudiado tus textos y conocemos más o menos como surgió el arte conceptual".

JK: "Lo que podemos decir fácilmente es que las representaciones institucionales del arte tenían una descolocación exagerada entre las formas institucionalizadas y la realidad cultural emergente de una nueva generación y parte de los frenos -por llamarlo así- de la fachada institucional, fue causada por la formación del arte mismo. En cierto sentido percibimos el fin del modernismo. Las obras en particular que supongo estás familiarizado con ellas, por que he hablado de ellas como las obras de Jasper Jhons, Stella. La transparencia de la ventana de la obra se derrumba entre el colapso de ser un objeto pintado en lugar de ser una ventana transparente y en cierta manera los límites de la pintura se volvieron tan aparentes, tan obvios, que necesitaron un tipo de revolución, y se hizo necesario liberar nuestra conceptualización del arte de este tipo de visión".

ME: "Si hacemos un salto en el tiempo de la modernidad, ¿ Tú qué opinas de la década de los años ochenta, especialmente de los pintores alemanes?"

JK: "Para mí esto fue una confirmación del vacío del significado y de hecho hubo un confrontación entre el significado que el artista necesitaba poner en su obra y la necesidad de significado del mercado".

ME: "En la controversia entre lo que es el mercado y lo que es la labor intelectual del artista hoy tenemos este mismo problema.

JK: "Esto es cierto, pero es muy importante que los artistas luchan sean dirigentes y se empeñen en luchar por la integridad de su papel".

ME: "¿Podemos afirmar que hay un punto común entre las ideas de J. Kosuth y las de Hegel, en lo referente al contenido de

la obra de arte? ".

JK: "No. En el sentido que tu puedes encontrar, que los aspectos característicos de las evidencias fragmentadas podrían relacionar mi pensamiento con el de varios filósofos como W. Benjamín y L. Wittgenstein, pero yo tengo que defender el honor de estos filósofos como independientes que son de mí con respecto a la historia de la filosofía; es más como un virus."

ME: "Si desea puntualizar sobre las influencias en su desarrollo artístico ¿ Quienes fueron sus puntos de referencia intelectuales?; ¿ Hay personas claves?".

JK: "Fuera del arte, Borges"

ME: "¿Carnap? ".

JK: "Realmente No. Me dediqué a leer mucho a Ludwig Wittgenstein, todo fue una iluminación en relación con Wittgenstein. Pero realmente fueron muchas personas en relación con la filosofía lingüística; hubo aspectos que me interesaron y llegaron momentos en que fueron útiles de una manera pasajera. Finalmente el papel de Wittgenstein, Borges, Kafka y de toda la literatura modernista, me proporcionó una imagen clara del arte modernista por que yo estaba involucrado en las artes visuales y es un poco parecido, algo así como que el arte era la actividad cotidiana diurna y la literatura era como los sueños y yo intentaba aprender de mis sueños para mejorar nuestros días.

ME: "Puedo concluir que estas en total desacuerdo con la teoría formalista?".

JK: "Si".

ME: "Si deseamos analizar el período de tus obras <<Arte como idea como idea>>, ¿ Que teoría fuera de la filosofía lingüística podemos usar?; por ejemplo la teoría semiótica ¿ Es un buen instrumento para este análisis?".

JK: "Por lo que se refiere a la producción de significado es el punto final, al respecto simplemente mirar la formación de la obra es un limitante en cuanto como apreciar la obra de arte y como funciona, tanto en un significado personal como en un significado más social".

ME: "¿ Tienes posturas en contra de los que hacen crítica formalista? ".

JK: "Es una lucha ideológica que se demuestra de manera directa, las vidas de las personas en el sentido que hacen una lucha política a pesar de que si tiene un efecto a largo plazo en la producción de conciencia, que últimamente tiene implicaciones políticas; el formalismo soporta el mercado, esencialmente hace una degradación. Hay un paralelismo interesante entre el arte conceptual y la historia del feminismo, cuando la mujer desea ser tomada seriamente como ser humano con una mente y no simplemente como formas. El paralelismo es muy interesante. También en los años sesenta en los que se inicio el feminismo los cambios históricos han ido cambiando".

ME: "Cuando tu dices que la crítica formalista no es más que un análisis del aspecto físico de objetos particulares; tienes algún comentario ¿ Esta afirmación sigue siendo válida? "

JK: "Yo dije esto cuando tenía 24 años y ahora tengo 50 años. Obviamente el argumento a través del tiempo se ha vuelto más complejo y ha obtenido cierta resonancia histórica en profundidad. Así sin embargo he hablado también de diferentes

tipos de formas. Estaba escribiendo en contra de Greenberg para defender la posibilidad de un arte relevante que no encaja dentro de sus categorías y sus teorías. Pero yo quería argumentar este punto de una forma científica en términos que fueran patéticos en algunos temas que él y sus críticos utilizaron. Así creíamos que conseguiríamos el mayor efecto al combatir su punto de vista. Se que es más difícil para él y su grupo simplemente el desechar mis argumentos actualmente, desde luego me acusan mis enemigos de ser un Greenbergiano por las mismas razones por las que tuve que yo ser uno de ellos: Un Greenberiano, en esa época particular, o sea que ellos confunden la estrategia con el contenido".

ME: "¿El contexto es para tí el contenido? "

JK: "Es como una interfase, es como forma y contenido. Están separados en lenguaje pero no están separados en la realidad del arte. Un Doctor puede separar las partes del cuerpo; cuando las partes están unidas entonces tenemos un ser humano, entonces el lenguaje tiene que adaptarse a la separación".

ME: "¿Del Contexto?"

JK: "No, estaba tratando de enfocar esta relación entre el contexto y contenido.

El contenido de una palabra particular se ve alterado por completo con respecto al contexto en el que se dice o se usa esa palabra, con respecto a las demás palabras. Entonces en cierto sentido las dos cosas se fusionan en una, las cosas importantes que anteriormente no tomó en cuenta al enfocar obras de arte. Las obras paralelamente al ser portátiles eran también filosóficamente transcendentales, esto era al servicio de la obra de arte que pintaba una imagen total del mundo. Sabemos ahora a finales de siglo que nuestras obras son elementos en un proceso más amplio; todas las obras son

contingentes, podemos decir que el fin de la vida de un artista que trabajó 30 o 40 años en las obras individuales y en conjunto dan el punto de vista de un ser humano que vivió un momento histórico en particular y fue formado en base de como fue formada una cultura en particular y a partir de eso podemos tener una visión mundial, pero no es lo mismo el asumir que uno puede hacer una obra de arte que presenta al mundo. No se si esto es lo que te interesa".

ME: "Desde luego, pero yo estaba pensando acerca de otra dimensión de tus pensamientos relacionado con el marxismo y la antropología".

JK: "Es lo último que acabo de explicar. Es mi propia manera de enfocar este aspecto, hay un idealismo, la idea de que uno puede hacer una obra como una imagen del mundo de una manera totalizante. En realidad es una imagen del momento cultural que ha vivido. Tal vez podría uno entender en cierta profundidad el punto de vista del mundo que tiene ese artista así es concretamente cómo el mundo es visto desde el punto de vista de una persona; desde luego este término de una imagen o una visión del mundo en general en un sentido muy amplio".

ME: "¿Podría decirnos los cambios que han sucedido después de que tu formulaste tu teoría en <<Art After Phylosophy>>?".

JK: "De muchas maneras es difícil para mi contemplar; la persona que escribió este texto ya no existe. Por que yo me transforme 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".

ME: "¿Por ejemplo si Joseph Kosuth regresa y lee estos textos que puntos encontraría no funcionales en la formación de su teoría?".

JK: "Internamente no tiene problema, lo único es que es limitada en errores debido a mis propias limitaciones cuando yo la concebí; en cierta forma siempre estamos escribiendo acerca de nuestros límites. El texto del <<arte y la antropología>> fue importante para mí. El texto de introducción de Wittgenstein (The Play of the unsayable: A preface and ten remarks on art and Wittgenstein, 1989) también muchos textos que fueron tan importantes desde mi punto personal del desarrollo intelectual; entonces como artista sacas y lo pones a la luz de la crítica, no solo de uno mismo sino de los demás. Así que escribo en cierta forma para clarificar mis propias ideas, para aprender de mí mismo sobre lo que estoy pensando. El arte como filosofía para mis usos personales publicado en 16 o 20 idiomas en todo el mundo se citaba en un momento histórico desde el punto de vista teórico. Un momento histórico y asumió una gran importancia fuera por que tuvo un gran impacto social y no sólo un gran impacto personal sobre mí, pero estas dos cosas no son necesariamente las mismas".

ME: "Justamente en los años setenta surgió un crítico sobresaliente en España -Victoria Combalia Dexeus-, ella escribió un libro sobre arte conceptual y ella en una parte de su libro donde Joseph Kosuth expone su teoría ella contrapone con un elemento marxista formula otro modelo de la teoría del arte y rechaza parte de la teoría que Joseph Kosuth formuló. En la parte que Joseph Kosuth habla sobre la naturaleza del arte, entonces ella formula otro modelo acerca del arte y realidad.

Victoria Combalia dice: " Joseph Kosuth en su exposición no ha hecho más que aislar de una totalidad compleja un solo elemento, la parte mental de la obra para elevarlo al rango epistemológico del arte. La aportación de una nueva definición ha sido tomada por otro lado mecánicamente 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 profesión.... "

JK: "No me ha quedado claro su conclusión".

ME: "Continuamos con la cita anterior; " ... sin embargo Joseph Kosuth pretende haber solucionado el problema cuando en realidad no ha aportado ninguna solución pues decir que algo es igual a si mismo es como decir que el arte es lo que es el arte, es decir muy poco. Con ello no solo no podemos salirnos del estrecho marco de la tautología que ningún conocimiento aporta, sino que desechamos voluntariamente cualquier elemento de la contrastación, contradicción y crítica".

JK: "Es un argumento con muy poca profundidad por las siguientes razones. Ella reduce la teoría de un artista practicante a un esquema genérico de argumento. El texto al que ella se refiere: La teoría reflejada practica en práctica real del artista real como artista y el hecho es que 30 años después hay una cosa muy real en el mundo que se llama arte conceptual. Es una realidad social, obviamente mi uso de la tautología era un mecanismo incluso limitado, un dispositivo. El enriquecimiento del significado de esto era lo que esta proposición podría significar dentro de la práctica del arte y por un lado parece que estamos argumentando o discutiendo esto como obra de arte pero ellos lo toma fuera del contexto del uso que yo le doy como artista. Esto es una responsabilidad profesional muy común de los críticos por que cuando un artista escribe teoría inmediatamente argumenta contra ellos como si yo fuera otro de ellos pero mis aseveraciones intelectuales están en las obras mismas, mi teoría proporciona un contexto en el que se puede entender mejor esa práctica.

Mi texto tiene una parte importante aquí está, sobre Wittgenstein...

Cuando hablo de teoría primaria y teoría secundaria, estos

son dos dimensiones y lo que está en este libro es como añadir una tercera dimensión a esa crítica que estabas anotando".

ME: "¿Entonces tu has resuelto la dicotomía entre escultura y pintura para crear un modelo nuevo? "

JK: "No, tanto la pintura como la escultura se alimentan de la idea de construir una visión, un espacio ficticio de la pintura como la transparencia de la ventana o la organización del espacio ficticio alrededor de la escultura, no son los asuntos en los que yo estoy interesado. Es una parte de lo que hay que luchar pero no me era útil como artista".

"Sí, de todas maneras asistir al proceso personal es resistir el proceso de cosificación, cosificación es un término filosófico. El término significa volver algo un objeto que no es un objeto. Es como los sonidos que suenan en el lenguaje arbitrariamente, la ubicación y la actitud tienen que ver con la producción y el significado. Hay unas formas para que ese arte puede ser conceptualizado. El significado de la palabra que hay aquí es diferente al sonido de la palabra. Ofrece resistencia al profesionalismo del artista que se refiere al ego del artista haciendo trabajos mimados en el mercado como oposición al niño que está jugando con las crayolas. Estoy hablando teóricamente pero también estoy hablando en términos muy humanos. Ambos aspectos explican lo que puede ser el significado del arte".

ME: "*<< Conté a Kosuth que hace algún tiempo (en el mes de abril de 1995) hubo una serie de conferencias en la Galería CRUCE de Madrid titulada: "CIRUGÍA ANESTESICA, La desmaterialización de la obra de arte" en las que participaron algunos artistas y profesores de la universidad, entre ellos, uno de los profesores de filosofía que a su vez imparte cursos de filosofía en la Universidad Autónoma de Madrid y era uno de los organizadores de este seminario de nombre Miguel Cereceda. Él*

impartió una charla sobre arte conceptual y la desmaterialización de la obra de arte, y en su discurso haciendo referencia al filósofo Alemán Hegel argumentando así tal vez que no se podría hacer obras de arte sin tener en cuenta la relación existente entre la forma el material y el contenido, me gustaría que escucharas unos minutos de su discurso y una vez finalizada, por favor, me dices que opinas al respecto de sus afirmaciones > > ":

"Todos estos motivos no hacen sino suscitar la cuestión planteada por Hegel en sus lecciones de la estética, de sí el arte no se había visto ya superado definitivamente por la filosofía en contra de la tesis perversamente mantenida por Kosuth, y si el arte no sería ya ciertamente para nosotros cosa del pasado, dice Hegel en el principio de la introducción de lecciones de la estética:

Dadas sus circunstancias generales, no son los tiempos que corren propicios para el arte, el mismo artista en ejercicio, no solo sufre la seducción y el contagio de la conspicua reflexión que lo rodea, de la rutina general del opinar y juzgar sobre arte, para que introduzca más pensamiento en su trabajo mismo, sino que toda la cultura espiritual es de tal índole que él mismo está inmerso en tal mundo reflexivo y de sus relaciones y que no podría abstraerse de ello con voluntad y decisión, ni tampoco aceptar o llegar mediante particular educación abandonado de las relaciones de la vida a un aislamiento particular que compensara esta pérdida. En su considerado en sus determinaciones supremas el arte es y sigue siendo para nosotros en todos estos aspectos algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad, auténticas y más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior efectiva en ella, ha sido relegado a nuestra representación, lo que ahora suscita en nosotros las obras del arte es en cierto modo más bien nuestro juicio más bien que el gozo. Pues el arte, en cuanto a todo reflexión y extrañamiento del espíritu en las formas exteriores es también una expresión del pensamiento, pues es precisamente del pensar, escribe Hegel, lo que constituye la naturaleza esencial más íntima del espíritu, y aunque las obras de arte no sean pensamiento ni concepto, sino un desarrollo del concepto a partir de sí mismo, es decir, una alineación de lo sensible, sin embargo, como todavía veremos, concluye Hegel, lejos de la forma suprema del

espíritu, el arte sólo tiene su auténtica verificación en la ciencia, en este sentido, el pleno autoreconocimiento consciente de la humanidad en sus productos superiores, no se verificaría en la opinión de Hegel, en el mero extrañamiento del pensamiento de lo sensible, sino precisamente en la forma propia en que el pensamiento se vuelve autoconciente, esto es en la forma del concepto y más propiamente en el reconocimiento manifiesto de esta auto-reflexión que es la filosofía. En este sentido, quedar concluye en una anestesia y devenga de conceptual, no haría más que confirmar en un cierto sentido, la opinión de Hegel de que el arte es para nosotros ya cosa del pasado y apuntaría a una posible experiencia de la muerte del arte, y no sería imposible que el tan denostado silencio del Duchamp tuviese que ver con esta experiencia, es decir, con el convencimiento de que puesto que cualquier cosa puede constituirse en obra de arte, es inútil seguir produciendo obras de arte, pues ello no contribuye sino a la proliferación general de los entes preternecesitame desafiando el viejo principio formulado por Guillermo de Ocan, según lo cual los entes no deben ser multiplicados sin necesidad. Ellos sin embargo, traerían consigo la paradoja de que el arte fuese para nosotros cosa inesencial y además del pasado, parecería apuntar hacia la creencia ingenua de que al pensamiento le es posible manifestarse en la mera forma de puro pensamiento libre y autoconciente como una verdadera intelequía que se presentase a sí misma como el Dios aristotélico como un "No Isus No Eseus o pensamiento que se piensa así mismo. Reflexión que al respecto o proporcionaron los propios artistas conceptuales, tal vez sea pertinente para desentrañar esta maraña. Mel Bechner realizó una obra en la que presentaba tres cuadros que se titulaban: "No existe ningún pensamiento sin un soporte sustentante (no hay pensamiento posible sin un soporte que lo sostenga)" en esta instalación, en esta presentación de una obra conceptual estaba desde luego implícito, un tema que sin embargo curiosamente también apareciera en las propias lecciones de estética de Hegel, cuando el propio Hegel de modo magistral demuestra que a la propia esencia o a lo propio esencial que es la auto-reflexión del espíritu mismo le es esencial la apariencia, pues sin aparecer, dice Hegel, ni siquiera la esencia sería tal, de este modo, la propia apariencia, la propia manifestación sensible, lo inesencial por excelencia, se convierte en algo esencial para la propia necesidad de la aparición de la esencia. Hegel: Por lo que respecta a la indignidad del

elemento artístico en general, es decir, de la apariencia y de sus ilusiones, este extrañamiento de lo sensible que la manifestación de las obras de arte, esta objeción, dice Hegel, tendría en todo caso su justificación si pudiera calificarse la apariencia como lo que no debe ser, pero a la esencia misma le es esencial la apariencia, la verdad no sería tal, sino pareciera o apareciera, sino fuera para alguien para sí misma tanto para el espíritu en general, por eso, no puede ser objeto de la reprobación la apariencia en general, todo ello, disolvería la falsa disputa planteada por el conceptual en el sentido que el propio pensamiento o el concepto le es esencial su manifestación en forma de palabra o en cualquier otra forma estético-sensible, ellos quieren decir en primer lugar, que frente a todas las protestas de los críticos y de los artistas, la estética le es consustancial al arte puesto que una representación sensible parece siempre necesaria a toda forma de expresión o pensamiento, y quiere decir en segundo lugar, que en la tan cacareada desmaterialización del arte contemporáneo no hay en la realidad sino una cierta aproximación de las artes plásticas a otras formas de expresión artística que están con ellas emparentadas, es decir la aproximación de las formas de expresión plástica más consagradas la pintura y la escultura a otras formas de expresión artísticas que están con ellas emparentadas como pueden ser la poesía o la literatura, o pueden ser la representación escénica, la música y la danza, es posible que la obra de arte contemporáneo devenga acción o incluso más conscientemente devenga el producto de una acción (Action Painting), pero también la música y la danza eran acciones aún cuando no dejan tras de sí ningún producto estable no dejaban por ello sin embargo de ser menos manifestaciones artísticas o menos obras de arte. Por tanto el problema que se planteaba al hablar de la desmaterialización del arte contemporáneo o la pérdida del carácter objetual de la obra de arte no era en realidad sino el producto de un mal entendido, aquel que identificaba el arte en general con los productos de las artes plásticas y más específicamente con la pintura y la escultura".

JK: "Hay algunos aspectos que parecen confusos y otros convencionales como estamos en fragmentos supongo es un poco difícil".

JK: "¿Este es profesor tuyo en la Universidad?".

ME: "No, hemos tenido un seminario en la Galería Cruce.

JK: "Hegel es limitado. Es difícil basarse en él, para ver las obras de arte del siglo XX. Es difícil basarse en él. Lo que interpretamos son las limitaciones de quien esta interpretando a Hegel más que culpar a Hegel mismo.

En el discurso hegeliano hay una manifestación parecida por ejemplo...

Yo conozco, he leído artículos y tesis apoyando equivocadamente, el pensamiento sobre el arte basándose en la filosofía tradicional. Se hizo un análisis de mi terminología, es una discusión en su relación con asuntos de apariencia; Tomaría un muy simple modelo que es lenguaje, sabemos que los términos dentro del lenguaje cumplen, su sentido. La palabra que escogemos para árbol es un hecho arbitrario su significado es sistémico. Ver una obra en sí misma aislada es parecido, es como ver al árbol y tratar de hallar un significado etimológico, pero la búsqueda no es vertical en ese sentido es horizontal son los espacios que hay entre esto. Esto vuelve a la idea de entender, que la gente que escribió inicialmente sobre el arte conceptual estaban involucrados en el minimalismo y en una serie de ideas sobre el formalismo y el énfasis de la desmaterialización es simplemente una continuación del enfoque en los objetos; en este caso, sólo en su ausencia los asuntos que tenían que ver con los procesos de significación y la alteración del papel del objeto, esto regresa a la idea de que el artista es un colector de significado y que el depositario de este significado no es el objeto.

Y que como al igual que los sonidos que estamos emitiendo son simplemente sistémicos y no inherentes o particulares a los sonidos que estamos emitiendo. En este sentido es un cambio; alejarnos un poco de la percepción tradicional del objeto de arte o de la obra de arte que se ha desmaterializado con relación a la percepción del arte. Estamos en los últimos

términos en que estamos tratando el asunto.

ME: "Deseo hablar de los textos de Ad. Reinhardt"

JK: "Entrega un documento a M.Eftekhar acerca de lo último que el ha escrito sobre Ad. Reinhardt. (A Reinhardt J. Kosuth F González-Torres, Symptoms of interference, Conditions of Possibility) N° 34, 1994".

ME: "Este texto -<<End>> del libro 'Art As Art' de Ad. Reinhardt (Editado por Bárbara Rose, 1991)-; de alguna manera estos versos reflejan el carácter de los años sesenta de las artes como de la pintura o escultura. ¿Y para tí?".

JK: "Leí esto hace poco una vez más; es un texto que yo no conocía en los años sesenta, en el que fue publicado por primera vez, pero no fue uno de los textos más conocidos de Ad. Reinhardt".

ME: "Hay unos textos sobre Ad. Reinhardt que yo he conseguido en Madrid y es el arte como arte de Ad. Reinhardt".

JK: "Sí, lo conozco. Yo tuve debate con Ad. Reinhardt acerca de mi trabajo, yo creo que el estaba interesado, pero yo era muy joven. Cuando él pone esta cita puede haberse referido a mí porque teníamos una relación muy amistosa, pero yo estaba siempre picándole con afecto pero con provocación. Tengo un aprecio a este texto como a un texto clásico".

ME: "Creo que puedo recordar unas palabras maravillosas de Joseph Kosuth que dice <<que el hombre solo existe conceptualmente>> que para otros puede ser extraño".

JK: "Mi opinión personal sobre el fin de la pintura como arte siento que hay una respuesta a la interacción que yo tuve con él cuando yo era joven porque yo hablaba con el acerca del

fin de la pintura".

ME: "Deseo hablar acerca del texto de Renate Damsch-Wiehager de 1992. El afirma que los términos centrales del trabajo de Kosuth son: Significado, Significancia, Percepción y Conciencia; Afirma en este texto que el arte no es tanto un problema formal pero sin embargo podría relacionarse con la estructura del significado y los procesos de recepción. Kosuth percibe el espacio cultural en el cual el arte es colocado y producido como un espacio intersubjetivo, como tal siempre ha sido una realidad política. El arte puede iluminar la creación del significado -con respecto a la obra artística en sí misma- y esto puede hacer la estructura social del significado transparente. El arte, de acuerdo con Kosuth 'habla de relaciones entre la gente o las personas y los objetos dentro de un contexto'.

La percepción está relacionada con el mundo artístico (lo visual) pero tiene varios significados como -Significado y Significancia son relacionados con la Lingüística, y la Percepción es una palabra asociada al mundo artístico (lo visual), y por último la palabra Conciencia con la psicología-:

- a. Percepción de las relaciones en general
- b. Percepción de formas o abstracción visual
- c. Percepción del significado
- d. Percepción de los ejemplos

¿Cuál es el significado de la percepción en tus textos?"

JK: "Tiene significado de abstracción de las cosas".

ME: "¿Nos puedes hablar del arte conceptual desde una lectura fenomenológica, es decir la fenomenología del arte conceptual".

JK: "Es un tema amplio; puedes enfocarlo un poco?"

ME: "Desde el punto de vista de exclusión de la personalidad del artista, es decir, que la obra no transmite ningún contenido emocional del artista".

JK: "En la década de los cincuenta del expresionismo abstracto la "sique" se convirtió en la teoría, en la obra en sí, esto es que el artista se convirtió en el sujeto de su propia obra. Se inicia entonces una nueva base para el arte viniendo después de 15 o 20 años de esta escuela que mantiene este punto de vista. El hecho de que uno cambie el énfasis a otro punto de vista diferente deja la impresión que lo que uno este dejando atrás es la "sique" la mente del artista. Ahora sabemos que el expresionismo institucionalizó la idea del artista como su propio objeto. Buscar particularmente instituciones del arte conceptual contra la opinión inicial sería muy crítico desde luego como una base para hacer arte.

Sabemos que las obras son hechas por seres humanos y la persona detrás de la obra existe, tal y como sabemos que detrás de los estudios científicos hay gente o de cualquier otra actividad humana, la diferencia está en que no hay confusión en los otros campos. El creador se vuelve su propio sujeto de esta manera".

ME: "En lo conceptual hemos dado primordialidad a la información transmitida como el proceso de trabajo; ¿Qué opinas al respecto?"

JK: "Todo lo empleado en un trabajo es contingente. De todas formas resiste el proceso de cosificación, lo cual es una parte, de esta manera toda la información se convierte en sí misma como un objeto estático a ser escrutinado; no estamos tomando en cuenta que papel tiene esto en la dinámica de la producción de significado de trabajo.

La cita de Wittgenstein que no recuerdo exactamente pero en la cual dice, "No olvidemos que una poesía si bien está compuesta en el lenguaje de la información, no está utilizando en juego de dar información".

ME: "¿Podría explicarme un poco sobre la neutralidad estética en lo conceptual?".

JK: "Hay dos razones para este punto. En el primer período la idea era de que el trabajo fuera neutral, eliminar la información innecesaria y eliminar todo lo que pudiera ser percibidos, como degradantes y estéticos en sí mismos que fueron eliminados. En este sentido he permanecido en mi punto de vista, en cierto sentido, no uso el color al menos que haya una razón lógica para usarlo, que tiene que ver con la referencia específica con hacer una modificación, distenciones medidas. Nunca es un uso arbitrario. No hay una razón para que los colores sean acromáticos el blanco y negro pero lo que resultó interesante es ver desde ahora el trabajo de los años sesenta que fue hecho de esta manera neutral tiene un estilo muy de los años sesenta. En los años setenta algunos asuntos estéticos eran simplemente de un nivel significativo que podría o no ser utilizado y no había ninguna prescripción de como debería tomarse esa parte, por lo que para mí, en relación con esta pregunta yo tuve que percibir los trabajos uno por uno como un contexto de información; mi acercamiento a la psicología o la semiótica si era utilizable o no. Como un artista joven a finales de los años sesenta recuerdo ver mis trabajos en momentos de inseguridad, no tenía ningún estilo hablando tradicionalmente pero intelectualmente me dije a mí mismo esto es bueno. Si en esos momentos me preguntaba yo como el mundo tenía una idea tan tradicional del arte y cuanto tiempo le tardaría en tomarlo seriamente como arte. Ya para fines de los años setenta hay una gran diferencia entre todos los tipos de obras que yo he hecho pero de todos modos en mi obra hay un

nexo casual que las une a todas ellas, veo que ocurre proteger la idea de jugar y evitar la idea de un estilo firmante. Es un término que se usa que en el mercado del arte funciona como detección del producto".

ME: "Los conceptualistas hicieron posibles la percepción de la realidad de una forma diferente hizo posible una nueva forma de percibir la realidad".

JK: "Dame un ejemplo".

ME: "Cuando ustedes cambian un elemento esencial que era el significado del arte y producir un sentido nuevo para lo que era arte".

JK: "Bueno, esto es lo que es la responsabilidad del artista. Es un momento cuando se dan cuenta del plan político del arte y su papel en la producción de conciencia y no simplemente como una materia política, hay muchos ejemplos, con mensajes políticos expresados de una manera muy reaccionaria pero hay un entendimiento de lo que se juega en esa separación. De todas maneras revela el carácter revelador del arte como un modelo".

ME: "Los conceptualistas acudieron a un debate científico para formular sus teorías y realizar sus obras; ¿Puedes describirnos sobre el papel de la ideología científica del arte conceptual?".

JK: "Sólo en el primer período realmente había intereses. Existía una tendencia, su efecto particularmente en la filosofía del lenguaje la gente que estaba interesado en Art and Language (Arte y Lenguaje) estuvo más involucrada en esto que yo. Yo estaba interesado en Ludwig Wittgenstein".

ME: "¿Qué papel das a temas como espacio, tiempo y lugar en

tus obras?".

JK: "Depende de la obra, cada obra adquiere sus caracteres de una forma o de otra. Es obra por obra".

ME: "¿Qué opinión tienes sobre la estética del proceso? (la noción del proceso)".

JK: "Es diferente. Es central a como el artista ve el arte en una distinción de como el artista tradicional ve el arte, por que experimentan el arte en el punto de la producción. Algo que es dinámico sucede a través de un largo período de tiempo como artista. Pero también hay cosas que experimentan mucho más estáticamente como los hechos. El entendimiento básico de cual es el papel de la naturaleza del arte".

ME: "¿Que opinas sobre la mitificación de la idea?"

JK: "Cualquier cosa puede ser utilizada siempre y cuando eso no sea el significado último"

ME: "Puedes explicarlo más"

JK: "Tiene que quedarse como es"

ME: "¿Puedes explicarnos algo de la historia de la Revista Fox?"

JK: "<<Fox>> surgió de dos cosas una empezó con mi viaje a Italia para investigación y el cambio del interés que yo tuve en mis investigaciones por el aspecto antropológico del cuadro. Estudié antropología cultural a nivel de escuela de graduados sólo para utilizarlo en mi trabajo. Estudié con Stanley Diamond y Bob Sholte que son antropólogos filosóficos, esa es su área. Estudié en New School donde Levi Strauss enseñó. Esto me enseñó a interesarme en tener una

base filosófica más continental, más dialéctica y realmente en la escuela americana analítica filosófica. Yo he estudiado a Marx, ellos han sido útiles en esta perspectiva para mí desde luego en los años sesenta estábamos en contra de la guerra y políticamente activos del lado de la izquierda. Lo que sentíamos a mediados de los setenta de que había una pérdida o nos sentíamos que habíamos perdido algo de ese idealismo de los sesenta no en el sentido filosófico sino en el aspecto humano que se había perdido algo de ese idealismo de los sesenta había también una insatisfacción por nuestro lenguaje como grupo Michael Baldwin era como un Charles Masson intelectual. Muchos de ellos abandonaron el grupo. Yo también. Fue la época de cuando se desintegró el grupo. Yo estaba muy abierto, escogí el nombre, puse el dinero para la revista, la diseñe, escogí el cuerpo editorial, pero después se convirtió en una lucha por que se despidió a colaboradores que no simpatizaban conmigo y se convirtió en una lucha. Michael Baldwin desde Inglaterra, llegó un momento en que el fracaso de la revista estaba previsto. Me sentí amenazado por ella. La gente invitada a la revista en cierta manera eran gentes de él. Empezaron a incorporarse a la directiva de la revista, personas muy desordenadas y por ello no duro mucho.

ME: "¿Que papel tuvo Sarah Charlesworth?".

JK: "Fue muy importante, vivíamos juntos en esa época y ella fue la primera mujer que estaba involucrada intelectualmente en los temas, en la idea de la Revista Fox, ella me brindó mucho apoyo, fue una persona involucrada en la revista después de mi mismo".

ME: "¿En la sociedad postmoderna, que papel puede jugar un verdadero artista?".

JK: "Creo yo que hay un papel importantísimo. No de una manera teórica; yo diría el hombre de negocios, los políticos

están tomando las direcciones en base a metas a corto plazo una vía fácil para ser reelectos. El ser artista tiene un papel muy importante. El artista proporciona una base ética dentro de nuestra vida intelectual, tiene una cierta autonomía en relación con las fuerzas políticas del mercado. En nuestra sociedad una crisis de significado tiene que ver con nuestra creencia o nuestra religión que la muerte de la filosofía en la academia, el arte ha evolucionado como un laso potencial de un cúmulo de formas particulares que satisfacían a la sociedad en un momento histórico decadente. El arte evoluciona con esa crisis de significado".

ME: "Cuando -Kosuth habla- de la naturaleza del arte y a la vez nosotros podemos hablar de la naturaleza del sujeto (la naturaleza humana) entonces hoy podemos encontrarnos con muchas teorías como la de Platón, Cristo, Marx, Freud, Skinner, Sartre, y Lorenz, entonces cuando hablas de crisis de significado, no obstante nosotros entre tantas teorías en una sociedad posmoderna; ¿A cual de estas teorías nos podemos acercar para que nos guíen?".

JK: "No existe relación entre todas esas teorías, es en los huecos en donde se encuentra el significado que existen entre una teoría y otra es en la interfase donde se tocan una teoría y otra es hoy donde se forma el significado".

ME: "Kosuth llegó a afirmar que el aislamiento del arte conceptual y hablaste también del artista conceptual para la exteriorización de los rasgos de la actividad del arte que siempre fue interiorizado, puedes concretar este punto?".

JK: "No hay modelo en el que uno pudiera dar, entender aunque fuera un sólo momento el entendimiento de la imparcialidad que desafía la estructura con esta forma la película sería visible y siempre está vendado es la única manera que adquiere forma. De alguna manera estamos utilizando un

argumento una discusión teórica para dar un vendaje de antaño para que podamos percibir".

ME: "Tienes una frase muy interesante para mí y es cuando tu afirmas 'que la caracterización del artista como psicoanalista del lenguaje del arte'. Me llama la atención esa expresión".

JK: "Silencio ".

ME: "¿Es verdad que en algunos momentos tu has cambiado las fechas de tus obras?".

JK: "Esto lo han afirmado mis enemigos por el hecho de que no pueden hacer nada, por el hecho de que yo era tan joven y yo tenía mis obras y los precedí a ellos, esto es simplemente algo sucio que hacen para protegerse así mismos. Con la gente de la época los hechos y las fechas son reales, la gente sería no las cuestiona. Es un grupo de la revista Octubre con las que lucho constantemente, son los que emplean estas tácticas sucias".

ME: "¿Que opinas sobre estos nombres? Gilbert & George, Keith Haring, Karl Horst Hödicke, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Martín Kippenherger, Jürgen Klauke, Markus Lüpertz, Rinhard Mucha, Geroge Barelitz, Jean -Michel Basquiat, Joseph Beuys, Werner Büttner, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Günther Förg, Albert Oehlen, Mimmo Paladino, A.R. Penck, Sigmar Polla, Gerhard Richter, Ulrich Rückriem, David Salle, Julian Schnabel, Cindy Sherman, Rosemaria Trockel y Andy Warhol, etc.

JK: "A K. Haring le conozco por que fue estudiante mío; la primera figura que hizo la hizo en mi clase, el empezó a salir con una chica de la calle y desconocida, llamada Jeny Foster, él resultó muy influenciado por lo que ella decía. De

todas formas por lo que el estaba haciendo era muy conocida, yo no los encuentro interesantes, han quebrado moralmente. Baselitz no sabe nada de lo que ha ocurrido los últimos treinta años".

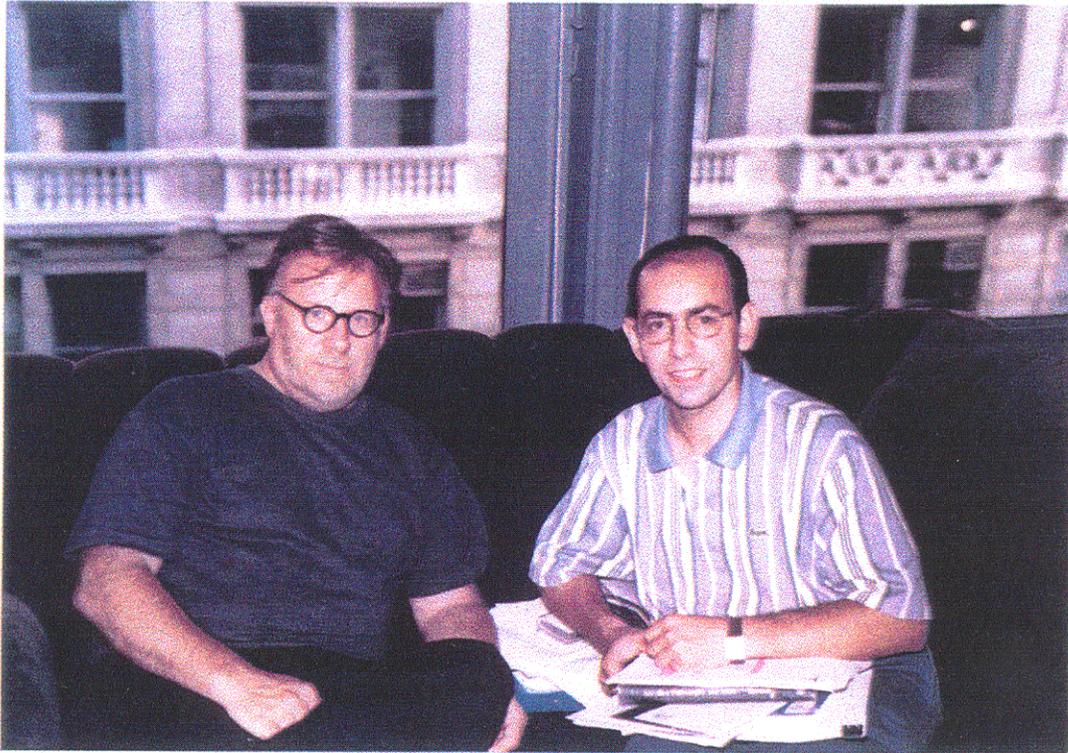
ME: "Yo he leído un texto de Baselitz que está contrapuesto a los conceptualistas"

JK: "Es un artista interesante, que todavía no ha producido una sola obra. Es un artista del Nueva York de los ochenta. Cuando formó más artistas que pintores, son interesantes. Günther Förg me gusta mucho su talento, fue mi asistente. Cuando tuve una exposición en Munich y él era aún desconocido. Andy Warhol; él me apoyo cuando yo era joven, compró mi obra y la vendió a los museos. En el año 1971 hizo un retrato mío".

ME: "¿Estás actualmente trabajando en la escuela de artes visuales?"

JK: "No. Soy profesor en Stugartt. Estoy en la plantilla del cuerpo docente de la Universidad de Nueva York, pero hace 7 años no doy curso".

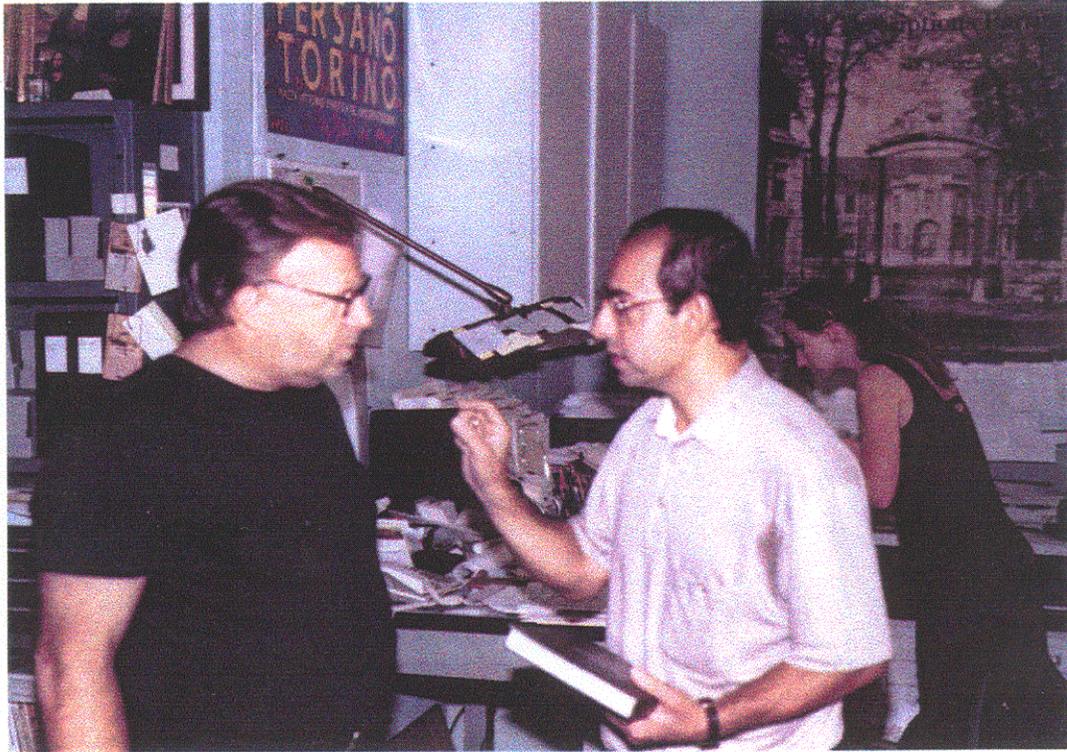
Nota: Como documento visual se adjunta una serie de fotografías realizadas en el estudio privado de J. Kosuth en la ciudad de New York, en el mes de septiembre de 1.995.



En su estudio, Joseph Kosuth y Manuchehr Eftekhar, Nueva York, Septiembre, 1995.



En su estudio con sus colaboradores, Joseph Kosuth y Manuchehr Eftekhar, Nueva York, Septiembre, 1995.



En su estudio, Joseph Kosuth y Manuchehr Eftekhar, Nueva York, Septiembre, 1995.

ENTREVISTA CON S. MARCHÁN FIZ

Durante el mes de Octubre, el día 14 del año 1996 el autor tuvo la oportunidad de realizar esta entrevista con el Señor Don Simón Marchán Fiz en la Facultad de Humanidades de la UNED de Madrid, la cual seguidamente se transcribirá.

En el momento de formular las preguntas, se tuvo la idea de plantearlas -algunas de las preguntas- de manera contradictoria para crear un contexto que nos permitiera la comparación y el entendimiento de las respuestas y la situación del arte en el momento del Arte Conceptual y el Arte Postconceptual.

Manuchehr Eftekhar: "Antes que todo quiero agradecerte por darme esta oportunidad tan maravillosa de mantener esta charla corta y deseo que me disculpe las limitaciones teóricas que yo tengo."

Simón Marchán Fiz: "Hombre, yo te veo como una persona muy atrevida, y con lo cual siempre encomio a las personas muy atrevidas con estos temas; y veo que estas trabajando mucho, y por tanto en lo que pueda echarte una mano un poquito, porque más tampoco voy a poder, pues ya sabes que estoy a tu disposición".

ME: "Mil gracias Señor Marchán Fiz. Podemos empezar con una cita de Theodor W. Adorno en su obra "Teoría estética" en donde al principio él dice: *"Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En arte todo se ha hecho posible se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello. Pero esta infinitud abierta no ha podido compensar todo lo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o apromblemática. La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una auténtica disminución. Los movimientos artísticos de 1910 se adentraron audazmente por el mar de lo que nunca se había sospechado, pero este mar no les proporcionó la prometida felicidad a su aventura. El proceso desencadenado entonces acabó por devorar las mismas categorías en cuyo nombre comenzará"*

Señor Marchán Fiz, quería subrayar que opinas primero

respecto a este texto y segundo que opinas de esa pérdida a la que Adorno hace referencia; a qué se debe?"

SMF: "Creo que es un texto muy lúcido con el cual estoy de acuerdo. A mi se me presenta el panorama artístico también desde la perspectiva de la infinitud. En realidad las constelaciones artísticas son tan infinitas en la actualidad como las constelaciones intersidérales. La razón, desde mi punto de vista, es que se rompió el canon, se destruyó el canon en la modernidad; no sólo cuando se deconstruye el sistema tradicional del clasicismo renacentista o del clasicismo occidental; de hecho, desde la óptica europea, no solo se está deconstruyendo o desmontando un sistema artístico, una concepción determinada del arte que había tenido su hegemonía en Europa a través de los siglos, sino que se provocó una auténtica ruptura epistemológica en la concepción del arte respecto a la realidad; porque, a fin de cuentas, la concepción tradicional del arte, que estaba apoyada básicamente en la teoría de la mimesis, era, como sabemos, una concepción que siempre, de un modo u otro, vinculaba al arte con la realidad en un sentido epistemológico. Entonces la quiebra de la representación afecta a la incapacidad de las palabras y de las formas artísticas para reflejar esa propia realidad, es decir, se ha roto lo que, en los términos post-estructuralistas en estos días, se ha denominado la metafísica del signo, o lo que es lo mismo, la univocidad entre el significante y el significado de las cosas; el significante ya no puede representar a las cosas y, por tanto, a partir de ahí, esa ruptura que, en los términos a los que se refiere Adorno, habría que retrotraerlo claramente a la de los vínculos o de la relación clásica entre la forma y el contenido, entre la forma y la idea en términos de Hegel. Una vez que se ha producido esa ruptura se abre, por un lado, un campo infinito de posibilidades y, por otro, se produce lo que podríamos llamar o lo que han llamado también algunos autores "la pérdida del centro"; aquello que

hacía que el arte tuviera una cierta evidencia y que todavía el sentido común de las gentes muchas veces lo reproduce inconscientemente; por ejemplo, la pervivencia consiente que cualquier tipo de realismo que tenga que ver aún con esa pérdida, con esas ruinas de lo que habría sido una supuesta evidencia en el mundo de las artes y que hoy vemos que tampoco lo era, pero sin embargo operaba como si lo fuera por el marco epistemológico en que se movía. Nosotros ya no nos podemos mover en ese marco epistemológico y, por tanto, nada es tan evidente".

ME: "¡Que extraño !"

SMF: "Si es extraño, porque cuanto más se abren las posibilidades, cuanto más se amplían las posibilidades, menos las puedes aprehender y captar, menos las puedes, en el fondo, dominar y, por otra parte, menos operaciones de consenso artístico va a ver, porque las posibilidades introducen un régimen de diferencias frente a un régimen de identidades en el mundo de lo artístico. Si antes se participaba de una idea más común o más establecida de lo que era la obra artística, de lo que era su papel artístico, claro, con la modernidad, cuando se rompe, esta situación se resquebraja, se abre mucho más, pero al mismo tiempo resulta mucho más difícil llegar a entendernos entre unos y otros; el consenso se torna más problemático, y además, vemos cómo el arte es una conducta, un comportamiento humano, que no está motivado por otros comportamientos humanos mucho más unívocos, sino que se abre indefinidamente y nos es prácticamente imposible de abarcarlo; de hecho, a medida que avanza nuestra vida y por ejemplo si uno se sitúa ya no en el ámbito del clasicismo, -entiendo por clasicismo simplemente ese ámbito de la historia del arte más común, no ya un estilo en concreto, sino lo que sería la época clásica, en un sentido más amplio, bueno, cuando uno se sitúa en la propia biografía, cada cual puede observar con facilidad cuán

difícil es para mucha gente el dar el paso de ruptura con el arte del pasado y una comprensión del arte moderno; ¡Qué difícil es esa operación!. Llegar a entender lo que es, qué ha sucedido en el arte moderno, resulta muy difícil, francamente. ¿Por qué? Porque presupone un cambio epistemológico global en la concepción del arte y, al mismo tiempo, cuando uno se ha instalado en la modernidad y ha llegado a comprender otros momentos de la modernidad clásica o actual, según va avanzando la vida y la historia, el arte siempre te sorprende; tienes que estar haciendo permanentes esfuerzos para abrirte tú mismo a otros horizontes de posibilidad, a lo que se plantea una vez más con una cierta identidad, a lo que ya reconoces en la propia modernidad, pero al mismo tiempo con cierta diferencia; siempre hay algo que te sorprende; es muy difícil, para entendernos, estar al día en el mundo del arte, comprender nuevos fenómenos que aparecen y que te conmueven en las bases de comprensión que habías adquirido en otros fenómenos, que aparecieron con anterioridad; ¿te das cuenta de eso?".

ME: "De todas formas yo voy a tomar como punto de partida tus propias palabras donde subrayabas el problema de forma y contenido, por que es justo el debate de mi tesis doctoral. Quiero subrayar para empezar una de las afirmaciones de B. Croce donde en su obra "Estética: Como ciencia de la expresión y lingüística general" afirma: *"Al poeta, al pintor, es a quien falta la forma, le falta todo, porque le falta a sí mismo. La materia poética circula en el espíritu de todos, solo la expresión, esto es, la forma hace al poeta. Y aquí hallamos la verdad de la tesis que niega al arte todo contenido, entendiendo por contenido precisamente al concepto intelectual. En este sentido puesto que "contenido" es igual a "concepto" es muy exacto no sólo que el arte no consiste en el contenido, sino que carece de contenido"*.

SMF: "Bueno esa es una frase en un contexto determinado en el que escribe la estética Croce, que es a principios de siglo, como sabemos, cuando se está planteando precisamente una reivindicación de lo formal frente a las estéticas del

contenido del siglo XIX; la cuestión, en ese sentido, viene dada por el hecho de que la estética decimonónica tardía, en muchas de sus manifestaciones, insistía constantemente en el problema del contenido, pero sin embargo había una cuestión previa que no se planteaba, que era la propia acepción estrecha que tenían de contenido, identificando el contenido artístico con el contenido conceptual, por ejemplo, con el contenido de otros ámbitos de la conducta humana; es decir, restringían tanto el contenido, restringían tanto el campo semántico del arte, que el contenido acababa siendo una caricatura. Porque, claro, siempre se trataba de la univocidad entre la forma y el contenido, pero sabemos que eso ni siquiera se produce en el arte tradicional; ni siquiera en el arte tradicional hay una univocidad entre forma y contenido, sino que el contenido, lo que suele ser interpretado como contenido, es muchísimo más amplio y tiene cantidad de fugas sin las cuales no se entiende tampoco la obra tradicional; es decir, que, hoy día, la lectura moderna de la obra de arte tradicional, en la que aparentemente la forma y el contenido eran unívocos, también verifica una y otra vez que esa identidad o, mejor, esa univocidad entre forma y contenido, es incorrecta incluso para el arte tradicional. Claro, el texto entonces está afirmándose frente a la estética contenidistas, y Croce situándose en una estética de la expresión, que en el fondo es una estética a través de la forma. Hay que entenderlo en ese sentido. ¿Entonces qué quiere decir ello?, Pues quiere decir, que, en el fondo, si bien en el arte puede existir cualquier elemento extraestético - porque el arte no sólo contiene elementos o componentes estéticos como debes saber; a través de la historia el arte de cualquier época, incluido el actual, tiene contenidos también extraestéticos en sí mismo - en lo que insiste Croce y con él en el fondo la estética moderna, es que la forma es el tamiz a través del cual se filtra cualquier otro elemento extraestético que pueda existir en la obra. La forma por tanto tiene esa capacidad de filtrar



obra tiene la capacidad de filtrar gracias a la forma, porque la forma, una forma determinada del mundo artístico, es aquello que va a diferenciar ese objeto artístico y que va a diferenciar esa actividad humana de otros objetos cotidianos y de otras actividades también cotidianas y existenciales. Desde ese concepto o ese papel de filtro, si no fuera, claro, por la cristalización en forma de cualquier tipo de contenido, no podría existir una obra artística ni podríamos reconocer a una obra artística en cuanto tal; porque, de otra manera, la confundiríamos con cualquier otro objeto de la vida o de la realidad cotidiana. De ahí que apunte a lo que se llama el proceso inevitable de diferenciación que siempre existe en la obra artística, en la actividad artística frente a los demás objetos o frente a las demás actividades humanas, porque, si no, dejaría de ser arte".

ME: "Simón Marchán Fiz, dentro de las determinaciones, por ejemplo de Tatarkiewicz, acerca de los términos opuestos al de forma; (por ejemplo contenido, materia, elemento, tema y otros) revela sus significados. Si el contenido se entiende como lo opuesto, entonces la forma significa la apariencia externa o el estilo; si lo opuesto es la materia, entonces la forma se entiende como figura; si el elemento es lo opuesto, entonces la forma equivale a la disposición o la combinación de las partes. Para hablar de la forma, el material (lo material), y el contenido en la obra de arte conceptual (Tres categorías según tú opinión: La corriente lingüístico-tautológica, la vertiente empírico-medial y una tercera que llamas conceptualismo ideológico), donde se habla de <<Carácter efímero>> de la obra o el uso de <<la desmaterialización de la obra de arte>> ¿Cuál sería las relaciones expresadas por Tatarkiewicz en la obra conceptual (Arte como Idea)?"

SMF: "Creo que ahí se interfieren muchas nociones que cada una de ellas es muy compleja de explicar. A mi me parece que

la cosa se facilita simplemente si, al plantearnos las cuestiones de contenido de la obra artística, en vez de hablar de contenido hablamos de una expresión que ahora no está muy a la uso, pero si que lo estuvo en el debate de hace unos años, cual era la del campo semántico de las obras, pues ese campo semántico ofrecía un relativismo enorme que no tenía que ver con los haces de contenido más explícitos, más evidentes, cuando encontramos obras que tienen contenido; si no, que se gesta a partir de la propia constitución de la obra artística en cualquiera de sus cualidades, es decir, que la palabra contenido desaparece del mapa, desaparece del debate, para hablar de la pertinencia de campos semánticos en las obras. Campos semánticos que tienen que ver tanto con lo presente como con lo ausente de la obra; por ejemplo si uno ve esto, <<el cuadrado de Malevitch>>, entonces se establece un campo semántico; evidentemente no se establece en cuanto que son dos cuadrados de la geometría, porque si así fuera, la obra de Malevitch seguiría leyéndose simplemente como una relación de un significante determinado o los significados que son los cuadrados. Evidentemente el cuadrado posee otras cualidades, tiene otras marcas semánticas que no lo reducen a ser cuadrado...."

ME: "...igual que el fondo"

SMF: "... claro igual que el fondo y así mismo las relaciones que pueden existir entre esos dos cuadrados de una obra tan conocida como esta de Malevitch (se está refiriendo a unas reproducciones colgadas en el despacho), con relación al fondo y su disposición, etc,. Como son figura en el sentido más estricto del término, porque los cuadrados son dos figuras en términos perceptivos, lo que están generando es sinembargo un campo semántico. De distinta naturaleza a lo que ofrece aquella obra que tenemos allí de la "nueva objetividad berlinesa", que es fácilmente detectable y enseguida podemos reconocer en ella un contenido en el

sentido habitual del término. Insisto, en el sentido común del término, pues al espectador le es fácil vincularla con lo que se refiere, con unos personajes determinados. Pero desde el mismo momento en que establecemos esa relación con esos personajes, se nos va de las manos y se nos desintegra el concepto de contenido unívoco, porque ¿cómo están interpretados esos personajes a través de sus formas y a través del estilo peculiar de ese artista y de la corriente artística en que se mueve o a través de todas sus cualidades expresivas?. El resultado de la relación entre la forma y el contenido es distinto; luego ese contenido que tenemos ahí explícito es desbordado y es, si no borrado, sí oscurecido, por un campo semántico que desborda a la relación entre el significante y el significado en términos tradicionales; es decir, que ni siquiera en esa obra figurativa podríamos seguir hablando en términos de contenido tal como se habla en las dualidades tradicionales, que eran dualidades siempre excluyentes, dualidades unívocas, dualidades de A o B, etc; eso ya es imposible; entonces tanto allí como aquí, tanto en una obra en la tradición académica, donde hay una representación bien reconocible, como aquí, en la obra de Malevitch, la organización expresiva, la organización formal del conjunto, hace que se establezcan unas tensiones de otra naturaleza que nosotros interpretamos tendiendo muchos hilos; no sólo uno, que sería el hilo conductor unívoco entre forma y contenido. Si se limitará a este hilo, entonces la pregunta sería ¿en que se diferenciaría aquella obra supuestamente pictórica de otra obra que no tenga aspiraciones pictóricas ni artísticas? En nada, sino fuera gracias a la densidad que ofrece la propia expresión formal de la obra, y que la obra está creando un mundo con capacidad de autosignificarse, de generar significaciones diversas y sometidas a interpretaciones también diversas; porque claro, lo que da la riqueza a la interpretación de la obra, es que no todos captamos el mismo significado de ella, porque cada uno lo captamos a nuestra manera, porque nuestra relación con la

obra se convierte en una operación de deconstrucción y de interpretación subjetiva en cada momento; si esa obra aspirara a la objetividad del signo tradicional, pues tendríamos que coincidir todos en su interpretación y todos tendríamos que ver lo mismo. Eso no es así; ni con la obra moderna ni con la obra tradicional, en el caso en que todavía no se produce una desestabilización de las relaciones entre forma y contenido; en la obra moderna se produce una desestabilización de esas relaciones a favor del carácter abierto, a favor de un carácter plural de significados. Esto es lo que hemos aprendido del arte moderno, ese desmontaje de la metafísica del signo que había atrapado a la concepción realista tradicional; ello nos ha enseñado que la propia concepción tradicional realista no es unívoca; ¡eso es increíble!; el arte moderno nos permite ver la historia del mundo de otra manera, el arte moderno nos permite a los occidentales, a nuestra cultura restringida, eurocéntrica, concentrada sobre nosotros mismos, el ver a otras culturas y apropiarnos estéticamente de ellas aunque no comprendamos su significado. ¿Por qué?, porque lo apropiamos estéticamente; si lo apropiásemos ritual, mítica o religiosamente, de otra manera, sería diferente, pero lo que nos abre el arte moderno al romper, al desestabilizar esa metafísica, que primaba ideológicamente hasta Hegel, claro, al romper eso, lo que nos ha permitido el arte moderno es ni más ni menos el tener la capacidad de percibir los ámbitos de otras culturas, aunque sea, claro, vaciándolas de contenido, porque es inevitable, porque ya no estamos considerando a otra cultura desde el punto de vista de sus valores religiosos o morales originarios....."

ME: "...o su proceso de formación"

SMF: "...Claro, nos movemos ya en lo que se ha llamado esa situación flotante propia de las obras artísticas". Ver información complementaria (**).

ME: "Bueno de todas formas yo no quería adelantar una de las citas del propio Joseph Kosuth cuando subraya que mediante las formas y los colores nosotros no podemos generar significado, y él mismo interpreta sus propias palabras de muchas maneras...."

Señor Marchán Fiz, podrías explicarnos más sobre su afirmación en "Del arte objetual al arte de concepto" en donde escribes: "El arte contemporáneo, en general, podría llegar a afirmarse como un arte de reflexión sobre sus propios datos". Quiero subrayar arte de reflexión."

SMF: "Bueno, creo que ahí nos situamos de nuevo en una distinción importante que también nos la proporciona la estética Hegeliana; aunque cuando escribí esa cuestión realmente no estaba influido por la estética Hegeliana, sino por la comprensión de cómo el arte moderno al desembarazarse, al descuidar la concepción tradicional del contenido y volcarse hacia sus propios medios expresivos, había entrado en una fase en donde esos propios medios eran sus primeros referentes, con lo cual de alguna manera se convertía en una tautología desde el punto de vista semántico. Entonces no había pensado en los términos, como digo hegelianos, que después también he desarrollado y conocido, pero al final convergen los dos. Es curioso cómo los problemas del arte actual están tan "in situ" y tan entreverados con los de la estética contemporánea y cómo, es también curioso, muchas veces no nos damos cuenta de ello. Cuando uno se asoma a la ventana, o a varias ventanas simultáneamente, de los debates estéticos modernos, y se asoma a las propias obras, uno percibe cosas aparentemente muy diversas, pero claro, muchas veces el horizonte es el mismo, porque si uno en un edificio donde existen varias ventanas orientadas en la misma dirección, sale a una de ellas, lógicamente acaba viendo el mismo paisaje desde distintas perspectivas. Si cambia de orientación, verá otras cosas, pero en principio creo que las perspectivas no cambian con tanta rapidez, es decir, cuando

uno se sitúa en una época, está claro que nuestras intencionalidades se pueden orientar en distintas focalizaciones, pero que al final uno se mueve en horizontes similares; la reflexión estética se mueve en el mismo momento en que se está moviendo la práctica artística o la reflexión artística y, por consiguiente, hay un cierto parentesco, es decir, uno se da cuenta, no se sabe por qué misteriosos mecanismos, de que se producen "correspondencias" en el sentido de Baudelaire; hay correspondencias entre las cosas y al final a uno le da un poco la sensación de que incluso sin saberlo siempre estamos hablando de lo mismo desde distintas perspectivas. Algo similar ha sucedido con lo que nos ocupa, entonces -perdona, hay una digresión- porque me interesa introducir factores de digresión, no sólo para que no sea lineal, sino simplemente para entender cosas-, entonces, creo que el problema estriba en que no es lo mismo un arte de concepto que un arte de reflexión, ésta es una distinción Hegeliana muy interesante que se vuelve a utilizar con relación al arte moderno y en concreto con relación al cubismo, cuando se hablaba ya hace años de que el cubismo era una "pintura reflexiva"; después se ha hablado -conocerás alguna obra- sobre la concepción analítica del arte moderno; es decir, que bajo distintas palabras, en distintos momentos de nuestro siglo, se ha vuelto a plantear el problema del "arte como reflexión". Pero el arte como reflexión esconde un equívoco, porque, claro, si confundimos reflexión con concepto, tenemos el equívoco; en la filosofía hegeliana, igual que en el arte moderno o en la estética moderna, el concepto se refiere sólo al ámbito de lo lógico, mientras que la reflexión desborda al ámbito de lo lógico y puede afectar a cualquier actividad humana. Entonces el concepto de <<arte como reflexión>>, es una categoría, fíjate- qué curioso, es una categoría romántica, como lo demuestra de una forma muy interesante la tesis doctoral de Benjamin, que versó sobre el arte como medium de reflexión en el romanticismo.- ¿Qué quiere decir?, sencillamente que cuando se produce el

desdoblamiento entre la forma y el contenido en los términos tradicionales, necesariamente se presta atención a los propios medios expresivos, que, cual distintos espejos, empiezan a reflejarse unos en otros y a refractarse unos en otros. Se aprecia así un proceso de reflexividad crónica sobre los propios elementos expresivos que no tiene que ver una con una subsunción, con un subsumir ese ámbito de la reflexión en el ámbito de lo lógico. Entonces a la pintura moderna, como te digo desde el cubismo - que era por otra parte el arte más aparentemente frío, intelectualista, etc- se le empezó a llamar ya un "arte de reflexión". Incluso algunos llevados de ese carácter frío, "Cool" diríamos hoy, pues dijeron que era un arte de concepto, pero francamente yo me quedo con que era un arte de reflexión. Nunca más que hoy -el arte necesita de esa función, precisamente porque no tiene referentes seguros, porque no tiene nadie que lo avale; y como no tiene nadie que lo avale la reflexión permanente se buscó en sus propios medios; es una constante de nuestra modernidad que ha culminado en nuestros días en el "arte conceptual", que es una expresión absolutamente equívoca, porque el lenguaje común lo vincula a un concepto, y el concepto es enseguida asociado con el con el concepto lógico. No sé si luego tendrás pensado hablar sobre esto. ¡ lo vamos a dejar para después!; quedemos ahora sencillamente con que el arte moderno por principio es un arte de reflexión según sus propios medios expresivos, y reflexión equivale a refractarse, igual que si uno tiene varios espejos que empiezan a.... o cosas que se reflejan en el espejo y establecen un diálogo y una comprensión de esas refracciones; es un proceso de nunca acabar, uno puede coger un espejo y, mucho más, la imagen del espejo roto sería lo que mejor caracterizaría al arte moderno; uno rompe al espejo y se producen refracciones completamente distintas, cada trocito de espejo produce una refracción diferente, ¿por qué no asimilar a lo mejor el problema de los ismos y de las diversas actitudes al mosaico del espejo roto que nunca puede dar la

misma imagen?, ¿por qué incluso a lo mejor se ha roto la posición horizontal, unos trozos se han puesto en una posición, otros se han puesto en otra y naturalmente van a refractar distintas cosas?. Todo se ha hecho añicos, entonces desde tal perspectiva el arte moderno es un arte de reflexión no logicista sino de reflexión en un sentido mucho más amplio; en el fondo todo tipo de actividad humana tiene un componente de reflexión, de volver sobre sí mismo, de reflexionar, de reflejarse en sí mismo, metafóricamente, y de cómo de retorcerse sobre sí mismo, y eso quién tenga una experiencia artística lo sabe perfectamente"

ME: "Y como ha sido que la semana pasada hiciste referencia también a Kant, cuando yo estuve aquí"

SMF: "Hombre, ¿por qué hice referencia a Kant?, pues no se por qué motivo sería...."

ME: "...exactamente por esto mismo, es decir...."

SMF: "...a lo mejor tiene que ver con lo que posiblemente te interese; para mí hay una categoría o una noción kantiana que me interesa mucho para estos debates; aparte de que Kant es el gran analista de la percepción estética moderna, es el filósofo que tiene, bueno, que diseccionó casi con un fino bisturí cuál es el proceso de diferenciación de lo estético con relación a otros ámbitos de existencia. Admiro la capacidad que ha tenido Kant para decir de una manera definitiva que la actividad estética, de lo estético, no de lo artístico, de lo estético que es más amplio, es diferente de las otras dos grandes actividades con las cuales solía confundirse en la tradición filosófica: la referida a verdad, la lógica o la que atañe virtud, y la ética. Cuando Kant desglosa y realiza las tres conocidas críticas, asistimos a una erección de un monumento a la diferenciación de las actividades humanas, al proceso en el que se gesta en

realidad la filosofía moderna en la Ilustración y en el Idealismo, que consiste en esa capacidad de diferenciar, de no confundir algo que ya venía entreverándose en la tradición filosófica, pero que no se acababa de clarificar, ese proceso que yo llamo diferenciación tanto en el objeto como en la actividad creativa o de contemplación; ese es un aspecto por el cual es importante Kant, pues nuestra modernidad vive de esa herencia, vive de ese proceso de diferenciación y mucho más en el momento en que precisamente el arte rompe ligazones con lo otro, con lo exterior...."

ME: "Simón Marchan Fiz, a propósito de esa tradición se centra en Kant, entonces a posteriori que se hace con personajes como Freud, como Marx, como Nietzsche que reflexionaron en el ámbito de la estética y problemas"

SMF: "... no, lo que creo es que Freud, Nietzsche, Marx, etc, se mueven en la misma tradición Kantiana..."

ME: "... pero ellos empezaron la crítica..."

SMF: ".... claro, naturalmente empezaron a criticar por que Kant en su reflexión filosófica se movió en el ámbito de lo que se llama el sujeto trascendental, y se preocupó de explorar las condiciones de posibilidad de lo estético, condiciones de posibilidad, no lo que sucedía en la realidad, es una especie de alambique en donde se destila la posibilidad de lo estético desde lo que Kant llama el horizonte trascendental, que es un horizonte de posibilidad, no de realidad; no de realidad, fíjate bien, mientras que las críticas que luego realizan el propio Marx, Nietzsche o Freud, claro, se sitúan en un principio, de realidad; sobre todo en Marx y Freud, cada uno a su modo, se sitúan en una crítica al sujeto trascendental y en las tensiones que brotan entre el sujeto trascendental y el sujeto empírico, es decir, el sujeto de carne y hueso, que somos todos en la historia; ese sujeto de

carne y hueso en la historia entra en contradicción lógicamente con muchas cosas; entra en contradicción sobre todo con el sujeto trascendental, porque el sujeto trascendental es un horizonte de posibilidad, es un ideal, pero no es la misma realidad; en la realidad los conflictos siguen existiendo en muchos ámbitos y lo estético inevitablemente se ha de ver envuelto en sus conflictos, ya sean principios de realidad social, ya sean principios de realidad psíquica, ya sea el principio que quieras; lo estético no se puede sustraer, porque el sujeto de lo estético y el protagonista de lo estético es el hombre, empírico, no es el hombre trascendental. Esto es un poco complicado tal vez, y no se si lo percibes...."

ME: "...lo percibo..."

SMF: "...pero es muy importante, porque la estética y el arte moderno están legitimados desde un primer momento por la autonomía de lo estético, pero la autonomía de lo estético en nuestras sociedades modernas es fruto de la capacidad de diferenciar lo estético y por consiguiente lo artístico de las restantes actividades humanas. Sus productos, las obras artísticas, son la exteriorización de esa actividad diferenciadora del sujeto, del creador y del espectador, de los dos; porque el nacimiento del sujeto creador y del sujeto contemplador, del espectador en la modernidad es simultáneo; ahora se insiste mucho en el sujeto espectador -como sabes-, igual que en el romanticismo se insistió en el sujeto creador, pero realmente la modernidad pone en evidencia y fundamenta tanto al sujeto creador como al sujeto contemplador. Entonces claro, en esa perspectiva, desde el momento en que tú has llegado a un proceso diferenciador, ahora viene una segunda parte: Cómo se dirime la situación de esa actividad diferenciada en la sociedad moderna con relación a otras actividades; ahí ya te mueves en el terreno de un sujeto empírico, de un sujeto histórico, ya no te

mueves en el terreno de un sujeto trascendental. Una cosa que a mí me ha llamado la atención siempre es que en el caso de Marx la parte que más me interesa de su estética no es aquella más vinculada a Hegel; en todo caso, creo que nos movemos un poco, como dice Derrida, entre los espectros de Marx; ya no existe el Marxismo en el sentido doctrinal, en sentido político, en sentido tal, sino que ahora tenemos fantasmas, espectros, es evidente eso; igual que tenemos de los grandes maestros, ¿por qué?, porque Marx, igual que Freud o Nietzsche son los grandes críticos de la modernidad. ¡Claro! entonces están ahí, te gusten o no te gusten están ahí y han planteado problemas, cada uno a su nivel, que nos siguen afectando como sujetos modernos; entonces, en ese sentido, es curioso que las aportaciones más interesantes de Marx a la estética no son aquellas que las corrientes marxistas pusieron en primera línea, que eran básicamente aportaciones hegelianas, las del contenido invertido, patas arriba, sino aquello que enlazaba con la estética antropológica y de la sensibilidad del idealismo alemán, tanto la de Kant como la de Schiller y de toda esa franja del idealismo alemán que analiza la diferencia de lo estético respecto a otras conductas. Nietzsche, al abordar lo que tiene de específico. Lo estético, en las pocas alusiones que hace ello, remite también a Kant; lo que pasa es que Nietzsche plantea otras cuestiones, que no planteaba Kant, pues el pensamiento kantiano, para entenderlo de alguna manera, es un pensamiento ahistórico; el pensamiento del siglo XIX, ya sea bajo una faceta más social, más existencial o más psíquica, es un pensamiento de un sujeto histórico moderno, por eso fluyen los conflictos de lo estético de una manera diferente; Kant quiso mantener a lo estético incontaminado, no afectado por la propia realidad empírica, mientras que el pensamiento del XIX, la crítica al sujeto trascendental, se sitúa desde la perspectiva de un sujeto empírico, histórico, que asume ya la historicidad, el ámbito de historicidad, el ámbito no sólo del ser histórico, sino sobre todo de la convicción, de la

conciencia, de que el hombre es histórico o de que la historicidad pertenece al propio ser humano; esto es más profundo que el hecho de que nos demos cuenta de que hay historia; es que nosotros somos historicidad también. Entonces, claro, los conflictos surgen en ese ámbito, en ese paso del sujeto trascendental al sujeto empírico, histórico, etc. Por eso hay contradicción efectivamente, pero no es nada sorprendente, porque el pensamiento de estos grandes filósofos que me acabas de citar, es una crítica, lógicamente, a la Ilustración, es una crítica a la modernidad; ahora que en los últimos años se ha dicho que todo el pensamiento post-moderno y todas estas cosas, son una crítica y una revisión de la modernidad, habría que añadir que toda la modernidad va acompañada constantemente de una versión optimista, de una versión triunfante, y de una crítica o versión pesimista. Eso es así, y claro, esto es lo que va generando lo que se ha llamado el pensamiento negativo de la modernidad, que luego se ha desarrollado en el pensamiento contemporáneo en distintas direcciones".

ME: "Por la misma razón yo voy a citar otras de tus afirmaciones en donde dices: *"El arte conceptual es la culminación de la estética procesual. Donde la práctica artística abandonó el principio mimético de construcción a favor de lo sintáctico formal, se interesa por la reflexión de la propia naturaleza del arte"*

SMF: "Claro, en una primera fase sobre todo; hoy la situación sería diferente, porque hoy el arte de reflexión, todo el debate conceptual, ha vuelto a incorporar otros ámbitos de la realidad dentro de su propia reflexión y no es incompatible....."

ME: "... ¿por ejemplo como qué?"

SMF: "...No, quiero decir que en nuestros días, o en los

últimos años sobre todo en el renacimiento postconceptual - por entendernos-, ya no es tan tautológico o si quieres, tan reducido al ámbito de la expresión, de lo formal, o de lo sintáctico, como se decía aquellos años, sino que es capaz de empezar a asumir otros ámbitos de significado, es decir, otros ámbitos de realidad y manipularlos dentro de sus propias estructuras expresivas. Ha cambiado la situación en ese sentido; el arte conceptual de los años sesenta era un arte -como sabemos- mucho más vinculado a esa propia reflexión de sus medios expresivos, un arte mucho más tautológico en cuanto a lo enunciado en sentencias, etc, que además podría prescindir perfectamente de la propia realidad porque el proceso podría estar enunciado en la sentencia, por ejemplo, en aquella terminología sobre los proyectos, sobre el concepto.....

....las propuestas. La palabra "propuesta" estaba muy de moda y bien podía generar un proceso mental de carácter básicamente estético, no artístico, o bien dar lugar a cristalizaciones artísticas, es decir, a obras físicamente reconocidas. A eso me refiero. Claro que el proceso estético no siempre es necesario que se resuelva en obras; puede no resolverse en obras, basta la evocación lingüística para que se produzca un proceso estético, pero también la propuesta implícita en muchos de los artistas se resolvía en obras. Entonces en una primera fase hay un repliegue radical hacia una tautología, hacia el mundo interno del arte que se retroalimenta, desde los aspectos puramente formales, y que afecta a ámbitos de realidad, muchas veces previos a la imagen, previos a lo icónico, previos al contenido del mundo (cualquier contenido de mundo), mientras que en nuestros días puede haber contenido de mundo y de hecho hay contenidos de mundo en manifestaciones que se sienten vinculadas al arte postconceptual. Creo que es una diferencia bastante notable con relación....."

ME: "¿Nos explicas un poco de la relación entre la naturaleza

del arte y el lenguaje del arte?"

SMF: "Es una pregunta muy dura y muy difícil, pues creo que la naturaleza del arte o el arte no existen sin el lenguaje. Pero cuando hablamos del lenguaje del arte la palabra lenguaje se entiende en su sentido metafórico. No es el lenguaje natural. Eso ya lo doy por hecho. Es un lenguaje analógico; nada más. También es verdad que en el ámbito de lo conceptual se hablaba del lenguaje con mucha frecuencia, al igual que en el estructuralista. A mí me da la sensación de que cuando se plantea el problema de la naturaleza del arte se plantea una cuestión metafísica. Se sigue planteando fundamentalmente la definición del arte. Se sigue realizando una afirmación determinada: El arte puede ser esto o puede ser lo otro. A mí me parece que si pudiésemos hablar de naturaleza, significaría que hay una fundamentación, como que hay algo seguro. Cuando antes se decía el arte es imitación pues todos tan contentos, y todo era muy sencillo: Si el arte es mimesis, está solucionada la naturaleza del arte de antemano; por consiguiente, para hacer arte, simplemente uno se limitaba a producir un mecanismo de mimesis, que se traducía lingüísticamente en la representación artística y en las relaciones de la obra con supuestas realidades y contenidos; es decir, la propia naturaleza del arte nos reenviaba a una metafísica del arte, no a una ontología, sino a una metafísica, es decir, a una naturaleza esencialista. Sabemos que modernamente ya nadie habla de definiciones de arte; a lo sumo, de determinaciones del arte como concepto; es cierto que la gama de definiciones del arte es amplia en la modernidad, pero, en el fondo, todas ellas son determinaciones; luego, uno se da cuenta de que muchas veces si yo digo: <<el arte es la expresión del sujeto>>, lo que hago es emitir una definición que tiene como centro el problema de la expresión o el problema de la comunicación. En seguida me doy cuenta de que esto está respondiendo en realidad a una poética, es decir, a un ámbito más restringido

donde ciertas tendencias ponen el énfasis principalmente en un problema de comunicación o en una cuestión de expresión, como otras lo ponen en una cuestión de imitación. Es decir, que, al final, la definición estética se resuelve en el fondo en determinaciones de diferentes poéticas, lo cual es muy curioso. Si uno analiza las definiciones del arte en la modernidad, tanto en teóricos como en artistas, te das cuenta que ninguna es capaz de formular una definición definitiva del arte; lo que está en crisis por tanto es la definición metafísica del arte, la definición verdadera. Eso quiere decir que a última instancia el arte es aquello a través de lo cual se manifiesta, es decir, a través de las obras y, por tanto, metafóricamente a través del lenguaje. Sin lenguaje, sin cristalización de forma, parece ser que es difícil que haya arte". A ello habría que añadir la actualidad de las concepciones intencionales o institucionales."

ME: "Se supone que los elementos del lenguaje del arte podrían ser forma y contenido, entonces donde se quiebra esa unidad ¿que pasaría con el problema del lenguaje en sí?"

SMF: "Es que lo que se quiebra es un problema del lenguaje también, porque lo que se quiebra es un sistema de representación. Lo que se quiebra, por ejemplo en la poesía moderna, es la relación entre la palabra y el significado de la palabra. A lo mejor, la emergencia e importancia del sonido en cualquier otra cualidad de la palabra....."

ME: ".....Por que sonido es la forma y el significado es el contenido en la poesía"

SMF: "....si, en el fondo lo que se está quebrando es que en la poesía, al igual que analógicamente sucede en la pintura, ya nadie cree que las palabras de una poesía signifiquen exactamente los objetos que las palabras significan en el diccionario, sino que se establece un juego semántico libre,

que está vehiculado a través de la propia estructura del poema. En este sentido, los análisis sobre la lírica moderna, han puesto en evidencia constantemente la revolución del lenguaje poético; es una revolución mucho más nítida que en el ámbito de las artes visuales. Surge del fracaso de esa relación, de esa metafísica del signo, a la que antes me refería. Entonces, las palabras empiezan a desempeñar unas nuevas funciones que no desempeñan en el lenguaje cotidiano, ni desempeñan en el diccionario, ni en el lenguaje de la ciencia suponiendo que la ciencia sea exacta, porque hoy en día hay tendencias que señalan que el lenguaje de la ciencia es, metafóricamente, similar al lenguaje artístico, porque la ciencia también se rige por principios de indeterminación. Sin entrar en el ámbito de las ciencias, que es otra cuestión, en el de la poesía está claro que nos movemos en unas nuevas reglas de juego donde las palabras, contra los significados habituales en el diccionario, alcanzan otros significados que se producen únicamente a través de su estructura permanente como estructura, en su relación sintagmática, según los términos tradicionales del lenguaje estructuralista, es decir, en unas relaciones metonómicas. En la pintura o en las artes visuales sucedió exactamente lo mismo; entonces, ni siquiera cuando uno encuentra en las obras imágenes reconocibles a través de los sistemas contemporáneos de representación, básicamente del montaje y sus modalidades, las imágenes -especialmente las postconceptuales que abundan muchas, por la influencia de la fotografía-, tienen el significado que tenía una imagen tradicional. Inevitablemente lo que se provoca es un nuevo contexto donde las imágenes se relacionan entre sí y causan nuevos significados que no tienen que ver con los significados unívocos de lenguaje habitual, ni con los de la imagen habitual ni de la comunicación.

Claro, ahí está el meollo del asunto. ¡ Ahí está el juego! Todas las imágenes se empiezan a refractar unas sobre otras, como aquella metáfora del espejo roto que te decía antes;

incluso ellas mismas están rotas, porque no en vano rompen la representación homogénea y se convierten en fragmentos. Esos fragmentos, en los que se basa el principio montaje desde "collage" moderno, se están utilizando ahora mismo constantemente, de un modo más sofisticado y reelaborado. ¿Por qué? porque ha habido una reflexión permanente, una reflectividad sobre los propios elementos del montaje, que no había en los dadaístas ni en los constructivistas".

ME: "Justo tengo una de las opiniones de Joseph Kosuth en donde afirma: <<Hoy día si el artista quiere trabajar, en el sitio que puede trabajar, es el espacio que existe entre el objeto y el significado>>."

SMF: "Bueno, se puede aceptar esta expresión; ¡esta bien!. Porque es un espacio de intersticios, de residuos que van quedando; de huecos, en los que uno se va metiendo, en lo que no es lo principal, sino lo secundario, en los márgenes; no en lo que es marginal, sino en lo que está en los márgenes; no es ni el objeto fuerte ni el significado fuerte. Porque si fuera el objeto fuerte o el significado fuerte sería algo unívoco. Entonces, sería entre los hilos o intersticios, en los intersticios; esa distancia que se interpone cuando hay objetos ahí presentes. Claro, porque si hay objetos presentes, el objeto inevitablemente te remite algo que está fuera de él, si es un objeto o una imagen reconocible, y sin embargo al mismo tiempo lo niega, eso se ve en el arte objetual mucho más que en el arte de imagen....".

ME: "...Por ejemplo en las obras de Duchamp"

SMF: "...Claro, desde Duchamp, en este proceso que se llamaba descontextualización semántica, y que acarreaba una descolocación física del objeto, un cambio de contexto físico y semántico. Naturalmente, el objeto sigue existiendo. No puedo evitar que el objeto siga existiendo, ni que, por un lado, me invite a que lo lea como objeto tal como es y, por

otro, a iniciar un proceso de nueva contextualización y, mucho más cuando reúne otros objetos diversos y me invita a desestabilizar los significados que tienen estos objetos".

ME: "Por ejemplo podría citar a un texto de Juan Plazaola, en "La introducción a la estética. Historia, teoría, textos" donde él describe: <<La división que algunos autores establecen entre signo y símbolo. Todo signo remite a algo distinto de sí mismo; pero el símbolo es un signo que implica además, una analogía con aquello que significa. Por su forma o por alguna de sus formas, un objeto puede hacerse símbolo de una cosa que presenta la misma estructura. En el arte, la forma, además de forma, es símbolo. Y la característica del símbolo consiste en que su desciframiento no sigue el mismo trayecto que la lectura del signo ordinario".

SMF: "Creo que estoy de acuerdo en la diferenciación con el signo ordinario, y, luego ya, discutir esta cuestión de signo y símbolo nos lleva a un problema de difícil elucubración, sino se lleva hasta las últimas consecuencias. Es lo problemático de la propia noción de símbolo. Hay toda una prehistoria sobre el concepto de símbolo que básicamente viene del romanticismo, y a través del siglo XIX hay cantidad de interpretaciones sobre el mismo. Claro, estos problemas, sometidos a tantas interpretaciones, son difíciles de discernir en una dirección u otra.

Creo que hoy en día este texto, tiene que referirse a un entendimiento moderno del arte, al entendimiento del arte como forma simbólica, al igual que la religión o el rito, etc. Eso se sitúa en un contexto, sobre todo conociendo este autor, que sería el de la filosofía de las Formas simbólicas de E. Cassirer, (que te recomiendo; precisamente el primer libro que habla de esto); también en el pensamiento norteamericano hay una filósofa muy conocida que se llama Susan Langer que desarrolló la concepción de Cassirer, del arte como forma simbólica, en el sentido de que el arte no es

representación, es decir, no es signo, sino que es presentación y genera su propio símbolo. En este sentido, dejando a un lado la pertinencia de la palabra símbolo, que más que ambigua es muy ambivalente, muy diferente según en la perspectiva que se sitúe uno, ya sea romántica, la del siglo XIX, psicoanalítica, la de estas formas simbólicas, o cualquier otra, lo que es cierto, es que en ese entendimiento de la obra de arte como algo que crea su propio mundo, hay un acuerdo en toda la estética moderna. Evidentemente la obra artística crea su propio mundo, que no se reduce a reproducir un mundo. Puede tener que ver, pero no se reduce a reproducir un mundo; es la misma idea que encontramos en la concepción heideggeriana".

ME: "Por ejemplo en el caso de V. Combalía, en su tesis doctoral, hace referencia a "la lectura fenomenológica y ruptura de códigos del arte conceptual" (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), y ahí ella misma también subraya a uno de los elementos, uno de los caracteres comunes de arte conceptual que es "el paso de la representación a la presentación".

SMF: "Pero eso no es sólo específico del arte conceptual, pues, creo, que es una constante del arte moderno. A mi parecer, la cuestión a la que esta autora se refería, es que en el arte conceptual -piensa que fue un momento determinado- se radicaliza el proceso y hay una cierta aversión al concepto tradicional de obra como objeto físico, con unos medios expresivos; y lo que cabe al arte conceptual es la reflexión crónica sobre los medios expresivos que no son los tradicionales sino que pueden ser cualquier tipo de medios; te das cuenta, que lo que han intentado algunos vanguardias en los años 20 era extender el tema del lenguaje artístico a cualquier medio expresivo y el conceptual lo ha legitimado de

un modo concluyente; uno puede hacer arte con cualquier medio expresivo, y no sólo con unos determinados. Entonces, una afirmación de esa naturaleza hay que entenderla en el momento en que se produce, pero realmente ya incluso en aquel momento, una constante del arte moderno, es que es arte presentativo, es arte que hace mundo, ya sea en el sentido de las formas simbólicas o ya sea en el de Heidegger; da igual, es lo mismo, desde distintos marcos conceptuales se está diciendo lo mismo, que el arte hace mundo, y, además, que el arte hace mundo será el matiz del conceptualismo con una multiplicidad de medios que no son los tradicionales o mejor que pueden ser tradicionales pero que básicamente son otros medios que hasta ahora o con los que hasta ahora no se ha solido hacer arte. Esa es la cuestión. Es una extensión del mundo del arte, es una ampliación, de este entendimiento moderno del arte; cuando hablo de entendimiento, diría mejor, de ese horizonte en donde se mueve el arte moderno, horizonte de posibilidad; más que de entendimiento como definición del arte, que ya la he criticado antes, hablabamos de que hay horizontes de posibilidad en el arte moderno, que se mueven en esa doble vertiente de reafirmar, una vez más, el carácter presentativo, el carácter de crear mundo de la obra, por un lado, y también de reafirmar, con más contundencia que en las vanguardias los medios expresivos habituales son desbordados por otros, que sólo ahora estamos percatándonos de cuáles han sido".

ME: "Voy a hacer una referencia, al respecto de lo dicho, a J. Kosuth del año 1995, relacionado con su exposición retrospectiva en la Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca y que por tal motivo Kosuth participó en una entrevista donde afirmó: <<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>>-

(Cristina Ros, Diario de Mallorca, Marzo 1995); ¿Que opinas al respecto de esta afirmación?"

SMF: "A mi me parece que es una afirmación muy en la línea de Kosuth. ¡Muy radical! Es decir, evidentemente es muy difícil hacer pintura, pero también es difícil hacer arte en general. A mi me parece que en la actualidad esa es una afirmación que tiene indudablemente su fundamento, pero que ese enfrentamiento entre unos medios u otros a mucha gente ya nos dejan más bien fríos; quiero decir, que ese fue uno de los argumentos propios del combate de la poética conceptual al final de los años sesenta y al principio de los setenta, que hoy haga lo que haga cualquiera y teniendo la opinión que tenga, esa afirmación sería muy problemática. Estamos siempre ante la clásica historia de que los medios expresivos tienen que adecuarse a lo nuevo, a lo último, pero la pregunta es, al final, qué es lo nuevo y qué es lo último, y luego tenemos el fenómeno de los "intempestivos", que son importantísimos en la historia de la cultura, veamos un ejemplo tan paradigmático como Picasso; Picasso nunca hizo fotomontajes, nunca hizo nada de eso; sin embargo, es uno de los artistas más representativos del siglo XX, si no el que más; quiero decir que esas afirmaciones, hoy día, las tomo con cierta precaución. Yo no me considero identificado con los términos excluyentes. Aunque sepa que es perfectamente problemático hacer hoy día pintura, trabajar con la pintura, no es menos problemático, trabajar con otros medios que sean más actuales. ¡Hombre!, la palabra actual es un término que también se tambalea".

ME: "En la misma línea quería hacerte otra pregunta que casi se puede colocar en el mismo contexto; por ejemplo, hemos tenido en este siglo el formalismo, arte abstracto, arte conceptual, y hemos tenido a su vez artistas como Picasso, Duchamp, Pollock, Jasper Johns, Stella (en su primera etapa), Ad. Reinhardt; ¿Ahora el arte qué debe hacer?. No olvidemos

que al plantear esta pregunta de alguna manera había la intención de formular algo opuesto a la primera pregunta donde hacíamos referencia a Adorno"

SMF: "Creo que la palabra del "deber" en el arte no se puede plantear...."

ME: "... ¿No sé si la pregunta o la manera de formularla es correcta o no?"

SMF: ".... Yo diría que ese deber pertenece a los valores, al territorio ético. ¿El arte qué debe hacer?. Siempre he mantenido, desde que escribí la citada obra, y fue hace tiempo, y después lo he visto cada vez más, que, dejando a un lado lo que uno tenga como preferente, lo que más le pueda interesar, lo que está claro es que siempre acaban saliendo manifestaciones artísticas imprevisibles. Que si las planteas como una perspectiva de futuro, no tiene sentido; cuando se ha roto el cordón lineal de la historia, preguntarse por lo que se deba hacer es un interrogante que cada uno debe hacérselo a título individual; porque, por supuesto, lo ético afecta a su vida individual y afecta a su vida colectiva, pero, a mi parecer, confundir los ámbitos o querer predeterminar qué deba hacerse, al final siempre se predetermina desde el exterior a la propia creación; si hemos admitido su referente, que hemos perdido su centro, es incontrolable. De hecho, en mi corta experiencia artística, he visto que cuando se oyen voces un poco apocalípticas sobre que esto se acabó, que no hay nada que hacer, etc; surgen fenómenos que contradicen lo que se acaba de afirmar, porque siempre surgen constelaciones artísticas inesperadas que pueden ir en contracorriente, que pueden ir contra el momento presente y no somos capaces de captar en ese momento; pero no me atrevería a establecer ese tipo de predeterminaciones, casi de formular, porque claro, qué deba hacer el arte, implica necesariamente formular un cierto programa mínimo, de

qué es lo que debe hacer; no me considero con autoridad para decir qué debe de hacer. No sé si estoy interpretando mal la pregunta".

ME: "No, lo que yo quería decir, en realidad es que, por ejemplo, yo no digo Picasso, sino digo una persona más reciente como Ad. Reinhardt, después de las pinturas negras de él ¿cómo se podría continuar?".

SMF: " Ya, pero eso va a surgir, es imprevisible para todos nosotros. Es decir, precisamente si admitimos ese ámbito infinito de posibilidades de lo artístico en la modernidad, te vas a encontrar con que habrá momentos que puedan tener pasión o menos pasión, o mayor interés, o que consideremos que lo que te van ofreciendo, nos convence más, pero lo que veo es la imposibilidad de adivinar, mucho menos de predeterminar, lo que haya de ser; el tiempo lo dirá, puede ser mucho, puede ser nada, no sabemos, pero el tiempo lo va a decir. Es que, si no, rompes toda concepción que has asumido previamente con relación a esa pérdida de centro en el sentido tradicional, porque la imprevisibilidad es un componente y la indeterminación es un componente consustancial a la carrera artística actual. Eso lo tendrán que decir las obras de arte que veamos en el futuro. No lo que debe hacerse, sino lo que es. A mi me produce bastante temor esta tendencia a afirmar los deberes del arte ya que nos introduce en una práctica, no digo dirigista ni mucho menos, que a éstas alturas ya no existe, pero sí en una práctica, no sé como definirla. Estamos en un régimen de competencias abiertas y por tanto, puede haber muchas propuestas sobre lo que cada uno crea lo que debe de ser; se ha relativizado esa paradigma de lo que se debe hacer, y bueno cada cual tiene derecho a pensar lo que debe hacer, porque vivimos un liberalismo artístico, pero lo vivimos en toda la modernidad, y cada cual en el momento oportuno a la vista de lo que viendo, piensa que aquello es lo más adecuado

para un momento o no..."

ME: "Yo quiero tomar tus palabras puedo recordar a una de las opiniones de Ch. Harrison cuando él dijo que muchas obras de arte que se hacen en el momento de hoy son insignificantes...."

SMF: "... Por supuesto, por supuesto..."

ME: " ...porque, él formula un triángulo y dice, tenemos el artista, la obra y el espectador, la persona que sea capaz a causar, formular o modificar un contexto de arte o un debate que influya sobre cada uno de estos elementos, ahí surge un nuevo debate sobre arte o en realidad surge una nueva obra de arte".

SMF: "Bueno, puede ser verdad, pero hay que verlo. Eso en su propia práctica tampoco lo puso en evidencia. Es muy difícil, todo eso es una hipótesis de trabajo perfectamente razonable como cualquier otra, pero lo que quiero decir es que el carácter normativo en la acepción prescriptiva no existe en el arte contemporáneo, y hablar de lo que deba o no deba hacerse suena a normativo,-¡Guste o no guste!-, que va ser contradicho por otra persona, que también piensa en su propio deber ser..... y tendrá su propio carácter normativo a su vez. Pero ya no se trata del carácter normativo en el sentido tradicional, sino que intentará imponer su opinión desde un régimen de libre competencia que, si tiene muchos seguidores, pues bien; a lo mejor, es porque ha captado un momento de sensibilidad; yo sí creo que las obras captan momentos de sensibilidad colectiva, de esto estoy seguro. Y la obra que capta estos momentos de sensibilidad o las inquietudes puede ser muy apreciadas en su momento, pero también puede suceder que sean apreciadas en ese momento, y totalmente abandonadas en el siguiente. Las obras complacientes con su momento histórico no son las obras que hoy valoramos como

históricamente necesarias, como diría Adorno, ni mucho menos. Te voy a poner un ejemplo; Picasso en los años 1920 no era un artista especialmente valorado por el público mayoritario".

ME: "Volvemos al tema, los caracteres formales del arte, ¿por que motivos fundamentales los conceptualistas no querían poner atención a tales caracteres?"

SMF: "Tal vez porque ha habido seguramente un abuso de banalización formal. Ellos fueron los primeros que se percataron de que los parámetros en el arte moderno ya no poseían el valor de subversión, el valor de negatividad, que tenían originariamente. Creo que fueron los primeros que se dieron cuenta del carácter de academia en que se estaba convirtiendo el arte moderno. Por eso su reacción fue un rechazo a una academia del momento y, además, fue un rechazo al hecho de que es la primera vez que en el siglo XX se afirma de una forma descarnada el valor del objeto artístico como mercancía. Nunca había habido un momento donde se afirmara tan obscenamente, sin pudor, que el objeto artístico ha pasado a formar parte del mundo de la mercancía, ya que hasta entonces había una especie de consideración idealista que se avergonzaba un poco de tratar el mundo del espíritu y el mundo del arte, como si fuera un objeto mercantil como otro cualquiera; pero en estos años el mundo del arte toma contacto claramente con el mundo de la mercancía de una manera cada vez más cínica, sin escrúpulos. La reacción antiobjetual, ese no quererse ver inmersos en ese mundo de la mercancía, obedece a dos causas posibles, aunque no únicas. Distinguiría pues dos aspectos plausibles en el problema:

.- La conciencia clara sobre la academización de lo moderno -eso de que la academia es la vanguardia que hoy día vivimos con toda claridad, la academia es la vanguardia o la vanguardia es la academia. Pero esto es una contradicción respecto a toda la modernidad.

.- Y luego, esa concepción utilitaria del objeto artístico devenido mercancía, no metafóricamente sino ya realmente.

Pueden ser dos motivos, junto con el descubrimiento de que también podría haber otros medios expresivos menos vinculados a la formalización que podían provocar reacciones estéticas".

ME: "¿Es verdad que la tradición formalista del arte ha perdido su credibilidad?".

SMF: "Creo que todo lo que se convierte en tradición en el arte moderno acaba perdiendo su credibilidad, sobre todo, una vez más, porque la tradición formalista se convierte en algo institucional. Es la que se extendió por las Escuelas del Arte en todos los países del mundo. Por eso sería igual que si se enseñara el naturalismo del siglo XIX. El problema es que el desgaste de las formas es una realidad, las formas se desgastan con su uso. Claro, un arte que además urde muchas de las tretas, de la estrategia de su modo de operar en la sorpresa, en el choque, en producir fenómenos que te obligan a una nueva actitud frente al objeto, que te obligan a replantearte tus relaciones con el objeto, etc. Claro, cuando eso se homogeniza en comportamientos reiterados, éstos pierden su fuerza. Eso mismo le está pasando ahora a la utilización abusiva de la veta objetual Duchampiana. Desde el momento en que todo el mundo está ofreciéndonos objetos, tiene que ser y es tan difícil el hacer arte. Por eso te decía, en relación a la afirmación de Kosuth, de que si es tan difícil hacer pintura, es igualmente difícil hacer arte con cualquier otro medio expresivo; sólo que la pintura, que tiene una carga histórica mayor, pues, naturalmente, puede ser que esté más explorada, y lo está. Pero, claro, cuando uno constata la proliferación de obras objetuales que al final son casi todas lo mismo o no introducen factores realmente de sorpresa, uno acaba diciendo: "Bueno, esto ya lo

he visto, esto ya no me produce ningún choque, esto no produce sorpresas". Es muy difícil, por tanto, hacer una buena obra objetual, de montaje o de instalaciones. Es muy difícil, porque ya nos hemos habituado, ya llevamos hace 20 o 30 años con esa figura artística que había sido muy poco explorada en la tradición moderna y que, sin embargo, en los años recientes se ha convertido en la hegemónica a través de la apropiación objetual o a través de la apropiación de imágenes. Empieza a ser difícil también hacer un arte que nos sorprenda, que nos llame la atención; sin embargo, se sigue produciendo. Lo que pasa es que, antes, parecía que las obras tenían mayor densidad como obras, una intencionalidad de obras maestras y de permanencia, mientras, ahora, las obras son más livianas y sedimentan más en gestos artísticos, incluso gestos estéticos, que en obras consolidadas. O contemplamos obras efímeras. He visto una instalación de Boltanski en Santiago de Compostela que era fabulosa, pero esta instalación no la voy a ver más, ha sido casi un gesto estético que ha durado un tiempo determinado, al igual que dura una representación teatral. El concepto del tiempo ha variado como ves, y ese concepto del tiempo, claro, hace que muchas de las obras ya no puedan solidificarse ni consolidarse a través de la permanencia, sino a través del recuerdo y la memoria, a través de documento".

ME: "En la misma medida ha cambiado el concepto del espacio"

SMF: "Por supuesto, claro. Esto está alterando nuestra situación, por eso, se hace más problemático el hacer arte. Porque se ha explorado todo ese inicio del discurso del arte como reflexión. Se ha llegado a rizar el rizo de tal manera, y además se ha universalizado la práctica artística moderna a todos los ámbitos, incluso a culturas que no eran occidentales, que todo parece moverse en parámetros similares".

ME: "Quería hacer mención a otras citas de Kosuth porque de alguna manera deseo encontrar una respuesta a sus planteamientos, Kosuth escribe: << *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 hechos) a nuestra comprensión de la naturaleza o función del arte*>>, o << *los críticos formalistas se saltan a la torera el elemento conceptual de las obras de arte*>>, y por último, << *los críticos y artistas formalistas no ponen en tela de juicio la naturaleza del arte*>>. Tres afirmaciones de Kosuth, ¿cuales son tus opiniones al respecto?"

SMF: "Estas afirmaciones las entiendo en el contexto del debate norteamericano. Que se resume en la confrontación de la situación actual postmoderna con la situación moderna. Y en la interpretación básica del debate norteamericano, que no existe de esta manera en otros lugares ni en Europa, la bestia a destruir es el formalismo de la propia crítica norteamericana que no admite ningún otro tipo de elementos impuros en la obra artística y que lleva hasta las últimas consecuencias la incontaminación del sujeto trascendental kantiano del que hablabamos al principio. Pero eso en otros contextos no se produce de esa manera. Entonces son afirmaciones muy ceñidas al contexto. ¿Por qué?, por ejemplo, formalista era el propio minimalismo, al que no creo que Kosuth criticara; era formalista estrictamente hablando y sin embargo planteaba la naturaleza del arte; es decir, que desde los propios dispositivos formalistas se puede replantear la naturaleza del arte; otra cuestión es que sus conceptos formalistas hayan perdido potencialidad. Entonces las veo como unas afirmaciones muy propias del contexto norteamericano".

ME: "Si volvemos al tema de forma y contenido ¿cómo podríamos definir el papel de la forma y el contenido en el arte conceptual en general en todas las vertientes, del arte

conceptual?."

SMF: "Volvemos a reemplantearnos, a matizar la noción de contenido. Volvemos a reemplantarnos que no hay incompatibilidad en que una forma tamice diferentes contenidos; que esa oposición forma y contenido, entendida en sentido tradicional, ya no es pertinente, porque es muy estrecha".

ME: "El cambio del lenguaje del arte ha sido perjudicial para los problemas formales?".

SMF: "¿A qué te refieres cuando hablas de cambio del lenguaje?, ¿a qué momento?".

ME: "Me refiero a lo que conocemos con el término de <<Modern Style>>, a partir de ahí, en el que puede hacerse referencia al propio cubismo, en estos términos quiero saber si ha sido perjudicial para el desarrollo posterior de las formas".

SMF: "Eso pertenece al propio horizonte, sobre el que hemos hablado, del arte que ha surgido en una línea determinada. Ahí sí hay una cierta lógica de evolución, en cuanto que el primer proceso de cuestionamiento de la relación entre la forma y el contenido se produce claramente a través de la deconstrucción de unos sistemas tradicionales de representación ya sea el espacio, el color, la línea, la forma, etc. El salto se produce al llegar a una obra que aparentemente no tenía significado, pues no posee un significado reconocido en sentido tradicional, pero sí otros significados. El Neoplasticismo posee significados de otro tipo, aunque no sean los tradicionales y, a lo mejor, se refiere a unos ámbitos de experiencia que no son los del icono, ni de los signos, sino, por ejemplo, los de la espacialidad. Siempre estamos con unos prejuicios de mundo y de contenido, y los contenidos los situamos en las regiones

superiores de los símbolos o de los signos convertidos en símbolos a través de imágenes. Pero el problema es que en gran parte del arte moderno -y de hecho hay culturas que no utilizan la imagen empezando por la vuestra-, las cosas discurren de otra manera y posiblemente por primera vez en Occidente hemos tenido de una manera consciente formas que afectan al problema de la espacialidad, la percepción, la orientación, a sentirse en el mundo de otra manera. Estos son elementos tan semánticos en una obra artística como pueden ser los que convierten un tema en una iconografía o en un símbolo reconocible. Yo veo una riqueza antropológica en el arte mayor que la riqueza contenidista del arte. Gran parte del arte moderno se mueve en ámbitos que no afectarían a lo que se entendían tradicionalmente por contenido, incluso en el sentido más amplio. El día que desapareció la imagen en el arte de occidente fué un día sorprendente porque Occidente no estaba habituado, a no ser como ornamento, como decoración, a que desapareciera la imagen. Desaparece y se pueden generar cosas diferentes. De hecho, el arte moderno está generando una nueva interpretación del espacio que no había habido antes. Incluso, la misma pintura contemplativa americana crea un concepto de espacialidad pictórica que no la hemos tenido apenas, que sólo se vislumbraba en ciertas pinturas románticas, de Velázquez o en otros autores de fondo neutro, pero no eran espacios normales. Claro es que en estos asuntos seguimos teniendo inconscientemente una concepción hegeliana del arte. Inconscientemente, muy vinculada a los contenidos explícitos, pues cuando se desmoronan sus contenidos, nos quedamos sin sustento; pero esos contenidos explícitos son, genéticamente, los contenidos formalizados por el adulto; genéticamente el niño no tiene estos contenidos, el niño percibe el mundo de otra manera. Y de alguna forma el arte ha buscado aquellas fases genéticas de la percepción del mundo que se nos han olvidado a los adultos. Concedo mucho valor en este sentido a la relación entre la estética y la antropología o, si quieres, a la estructura del comportamiento

humano. Le doy mucho valor porque ahí veo que reside gran parte del carácter subversivo del arte moderno. Y ahora mismo, cuando hay tanta algarabía de imágenes, etc, creo que estamos descuidando qué significa eso desde el punto de vista de nuestro cambio de percepción, de la propia imagen, y claro nos dejamos llevar por la imagen todavía, porque en el fondo hemos vuelto a cierto contenidismo, a concepciones premodernas."

ME: "Yo puedo bien recordar al autor norteamericano Luise H. Morton, que finalizó su tesis doctoral en el año 1985 sobre crítica y comparación de tres teorías en el ámbito conceptual que se titulaba exactamente: <<Theories of three conceptual artists: A critique and comparison" (Teorías de tres artistas conceptuales: Una crítica y comparación). En su trabajo hace comparación entre tres teorías de Joseph Kosuth, Sol Lewitt y Terry Atkinson...".

SMF: "¡ Qué diferentes que son!"

ME: " ...y luego ahí precisamente en el capítulo dedicado a la teoría de Joseph Kosuth al final saca la conclusión que: <<Mediante el enfoque sobre la idea y excluyendo propiedades formales como no esenciales para el arte, Kosuth está cambiando la visión moderna en la que forma y contenido son indisolubles en una obra de arte. Pero además revolucionando la teoría del arte, Kosuth está en realidad manteniendo una vieja dualidad en la crítica del arte -la antítesis de forma (o estilo) contra contenido. Él está continuando la tradición de la crítica que mira al arte como una declaración (es decir contenido) la cual puede ser subvertida por estilo (lo cual es accesorio y decorativo). Kosuth se diferencia sólo en su solución al problema discutida de forma contra contenido. Muchas artistas y críticos contemporáneos optan por la integración, excepto Kosuth que recomienda la eliminación de la forma>>".

SMF: " Ya, ya. Pero eso es una cuestión con la cual no estoy

de acuerdo. Me parece que la tesis de Kosuth en este sentido se contradice con su propia práctica, porque no la sigue lógicamente; no es de los que renuncian completamente la fisicalidad de la obra, y de hecho, está presente en las últimas obras; las que produce con un neón ó con lo que sea, pero las produce; por consiguiente esa posición le llevaría en el fondo a dejar de hacer obra, a la desmaterialización absoluta. Pienso que la desmaterialización fue una fase radical provisional vinculada a las razones que antes hemos comentado y al momento histórico y político del momento, pero no creo que nadie haya tomado en serio la desmaterialización absoluta. De hecho el propio Kosuth al final acaba convirtiendo a sus obras en una especie de extraños cuadros colgados en una pared, aunque sea con un letrero del diccionario o de un texto de quién fuere, muy oportunista por cierto en ocasiones, porque cuando expone en Barcelona coge un texto en catalán o cuando vino a Madrid, selecciona un texto en Castellano; me parece bien como contexto. Entiendes lo que te quiero decir, no estoy criticando que Kosuth haga eso, sino que su propia estrategia en la representación de su fisicalidad, que trata con contenidos evidentemente muy puntuales, es una estrategia, como la del ratón que conoce como atacar al gato. Ya sabemos todos cuál es la estrategia; entonces, aunque no lo quieras, lo que te va a impactar es cómo la obra física, aquella realidad perceptiva, en contra de lo que ha dicho el propio Kosuth, te afecta o no te afecta; porque el juego ya lo has descubierto. Y que ponga un texto con un contenido o un texto con otro, en el fondo sabes que es una treta, porque ese contenido no afecta en lo fundamental a la obra, da lo mismo; a los efectos de una obra de Kosuth, como espectador, me da lo mismo que coloque un texto u otro".

ME: "Pero ahí causa una polémica. Y la polémica consiste en: Kosuth dice, cuando yo cojo un texto, por ejemplo un texto de Borges, y lo coloco en un contexto o coloco en un museo en

realidad Borges tiene sus propios significados a través de sus textos, pero eso es una parte, pero a Kosuth en absoluto, tal vez, no le importa por ejemplo lo que un Kafka, un Walter Benjamín o un Borges dicen; si no el significado que el produce a través de estas obras y exponiéndolas en un contexto creado por el propio Kosuth mediante sus textos teóricos formulados por el mismo".

SMF: "Claro, pero eso entra dentro de la lógica que antes te decía, estoy de acuerdo con eso. Antes te decía que los significados se producen en los intersticios; no se producen por un procedimiento literal sino por un procedimiento lateral; entoces esa obra me puede interesar evidentemente por el mismo juego de significancia. De ahí que nos movamos en lo que te quería llevar al principio y que dejamos apartado. Me remito por un lado a la expresión Concepto, que sigue vinculado inevitablemente a elementos lógicos y, por otro, preferiría utilizar el término idea estética en el sentido de Kant. La idea estética no elimina el concepto; lo que hace la idea estética es introducir el juego de nuestras facultades perceptivas y mentales dentro de los conceptos, y de ahí que cambie completamente la situación. Porque esto te permite conciliar que tengas conceptos en el sentido más estricto, aquellos conceptos que están presentes en un texto literario o místico, o en cualquier otro texto y que sin embargo emprendan por sí mismos un juego de significados que no tienen que ver con el significado original, sino que lo transmuten y lo sitúan en otro nivel de realidad. Tanto dentro de la propia obra cerrada sobre sí misma como en la situación de esa obra en el museo correspondiente. Por eso preferiría hablar del "arte como idea como idea" más que de arte conceptual. Entendiendo por idea esta idea y te remito a la "Crítica del Juicio" donde Kant define el concepto de "idea estética" en dos ocasiones. Es espléndida porque determina el concepto por antonomasia en la conducta, explica para la modernidad, cuál es el juego libre de facultades. Un

juego libre en el que esas facultades también puedan jugar con los objetos o con los conceptos; es espléndida, te abre un horizonte para el entendimiento de todo esto. Yo la veo extraordinaria, porque en ella no hace falta renegar de los elementos de contenido que una obra pudiera tener para saber que esos elementos de contenido no actúan al modo tradicional, ni actúan semánticamente al modo de los conceptos si los hubiere, sino a través de los propios conceptos y significados ahí presentes, si es que la obra tiene el contenido del mundo, como lo tienen muchas obras postconceptuales o de artistas actuales. Al entrar en los juegos libres de las facultades, entras en un nuevo contexto que hace que las cosas ya no sean lo que parecen, sino que al juntarlas metonímicamente (topológicamente) por contigüedad, se crea el nuevo espacio artístico. Esto es lo que da el nuevo valor a la obra. Este es el nudo de debate que hemos tenido ahora."

ME: "¿Cual es el problema ontológico en/del arte conceptual?".

SMF: "Es una pregunta bastante difícil, pues depende de si se admite en primer lugar el problema ontológico o no se admite en la obra de arte. En la actualidad hay una tendencia a no admitir nada sustancial en una obra artística, nada que tenga que ver con la permanencia de un ente cualquiera; entonces el problema ontológico hoy día parece estar en un estado de postracción en el mundo de arte; incluso, te vas a dar cuenta, el pensamiento contemporáneo hasta la fenomenología y hasta años recientes todavía concedía un gran valor ontológico a la obra, por sí misma, prescindiendo de los espectadores, prescindiendo de todo, prescindiendo del contexto; en la medida en que se resalta el papel del contexto, da la sensación de que se debilita el problema ontológico de la obra; da la sensación de que incluso se niega cualquier problema ontológico de la permanencia; en una

palabra, de la obra como sea, y la obra parecerá que es una apariencia fugitiva. Este es uno de los nudos problemáticos de la situación actual del arte. Uno de los nudos problemáticos sobre los cuales me estoy interrogando, porque si antes supeditábamos todo a una especie de ontología de la obra, a que la obra por sí misma tenía una entidad determinada que, aunque pasara el tiempo, seguía teniéndola. En lo que se ha sustentado el concepto de obra maestra es en este concepto ontológico de la obra, en su permanencia a través del tiempo como ser indestructible, con el cual es posible tender nuevas relaciones. Si tú ahora destruyes esa permanencia y la haces o bien efímera o tan frágil, tan apariencial que se esfuma, entonces la obra te plantea un problema ontológico serio".

ME: "Como cuando hiciste referencia a Boltansky o podrías hablar de Land Art"

SMF: "Claro, cualquiera de los ejemplos te plantea un problema ontológico, porque a lo mejor todo el funcionamiento del arte ahora mismo, desde este déficit, está soportando un peso excesivo del contemplador como hacedor de la obra y el artista se limita a hacer de un mediador que intenta complacer y conectar lo más posible con el espectador, y esto plantea problemas muy serios. Porque puede suceder que sea tan pasajero, que se convierta en la condición de su propia desaparición, tanto de la obra como del sujeto que la hace; pero la experiencia te dice que nadie está dispuesto a desaparecer, y que incluso después esas obras se esgrimen como obras que reclaman una primacía aunque sea sólo documental, lo cual es muy conflictivo. Ahí nos planteamos interrogantes con relación al estatus ontológico de la obra de arte en la actualidad. Para mí es una discusión absolutamente abierta pero con grandes consecuencias en la práctica artística actual".

ME: "Ojalá tuviera la oportunidad de hacer un trabajo de investigación sobre: <<El problema ontológico de la obra de arte en la actualidad>>".

SMF: "Hombre, claro, es uno de los temas sobre los cuales estoy reflexionando desde hace bastante tiempo, y espero articular algún tipo de discurso más coherente en cuanto pueda".

ME: "Quiero formular una pregunta sin embargo no sé hasta que punto sea correcto de la manera que voy a expresarlo, y pueda que formularlo sea consecuencia de mis propias imaginaciones. La pregunta es la siguiente: ¿Se podría crear un arte basado en la teoría formalista o en algunos aspectos de la teoría formalista y las teorías del arte conceptual?. Es decir, intentar hacer un arte basado en un proyecto integral de las teorías del arte".

SMF: "Pienso que esto está constantemente presente en la actualidad. A mí me parece que esa dicotomía ya no es tan radical, desde el momento en que el arte conceptual ya no se entiende en el sentido tan cerrado, tan estricto del *Art and Language* ni siquiera de Kosuth, en la medida que el arte conceptual ha llevado a los últimos extremos la extensión del arte. En el fondo, fíjate bien, creo que antes te decía que el arte conceptual ha legitimado todos los medios expresivos de una forma radical, especialmente aquellos que se derivan de la nueva situación tecnológica, etc. En el momento en que se ha producido eso, el arte conceptual no se delimita al concepto, que generalmente está más vinculado a la palabra que a la imagen; pero en fin, el propio Kosuth ha utilizado simultáneamente palabras e imágenes como no podía por ser menos. Me parece más razonable y me interesan más las obras de Kosuth donde ha introducido la palabra, la imagen, y la propia realidad, pues son las más brillantes, y, luego, cuando ha introducido los juegos de palabras en contextos que

remiten también a realidades, pero que tienen su propia realidad en la palabra como fisicalidad. No se ha limitado a una sentencia como Weiner o cualquier otro. Entonces, creo que esto se ha generalizado hoy día; de hecho, no percibo un postconceptualismo estricto, vamos a decir tendencioso. Veo cómo el conceptual ha influido en casi todas las prácticas artísticas, y hay algunas que se mueven en una línea más próxima al conceptual originario en cuanto al cuestionamiento de la imagen, del objeto, o de la palabra misma, ¿no?. Por tanto, hoy día la práctica conceptual ya es una práctica generalizada. Y es que con las poéticas pasa eso. O las tomas en el sentido estricto, y entonces las limitas, o si plantean un problema que está presente, y yo creo que el arte conceptual plantea problemas que estaban en el aire, empiezan a tener cristalizaciones muy diversas entre sí".

ME: "Dentro del contexto ya descrito; por que por ejemplo el grupo **Art and Language** volvieron a la pintura, a la obra pictórica, a pesar que este retorno a la pintura para ellos está cargado de diferentes significados e intenciones".

SMF: "¿Sabes por qué?, porque eran artistas y, al final, estoy completamente convencido que no soportaban la asfixia del juego puramente lingüístico; es que son actitudes poéticas radicales de un momento determinado que es muy difícil mantener a través del tiempo. Si ellos son artistas, trabajan también con cosas de la sensualidad y con elementos de la propia práctica artística. Y, sobre todo, llegó un momento en que una de dos: o te retiras, te jubilas y dejas de practicar el arte, porque de ahí, ¿a dónde vas?. Más allá, a ningún lado.- Eso sí que es la muerte del arte en cuanto a su desaparición-; o das marcha hacia atrás e intentas reutilizar algunos elementos que has cosechado en la práctica anterior, que es lo que han intentado hacer ellos no con mucha fortuna. Porque la pintura que ha hecho **Art and Language** no ha interesado demasiado; más bien, a mi me

resulta un poco patética. ¿Por qué?, porque eso nos muestra la imposibilidad de llegar a la negación absoluta. Es decir, la contradicción entre estética y arte que plantea el propio Kosuth no es viable desde el punto de vista filosófico. Al final, el arte está ligado al arte visual; otro arte será otro arte, pero estas artes se mueven dentro de las artes visuales, lo quieran ellos o no, y acaban estando ligados a la percepción. Sólo, que no sólo a la percepción hedonista habitual de una pintura X de colorines ... o de una pintura expresionista, como se ha criticado; plantean otros problemas de visualidad, plantean otros problemas de la percepción y del juego libre propio de la idea estética."

ME: "Aquí se podría hacer hincapié en las opiniones de Rudolf Arnheim -Arte y percepción visual- donde dice, "ver es comprender".

SMF: "Claro. ¿Sabes qué pasa?. Que ellos han tenido un concepto de la percepción muy pobre. Cuando han empezado a criticar a la percepción estética, me dí cuenta, por un lado, que estaban criticando a un concepto intelectualista de la percepción, y por otro, estaban hablando, en el fondo, casi de la sensación hedonista y de otras cosas. Porque la percepción es constitutiva. La percepción ya es activa en las teorías modernas desde la fenomenología y mucho más, después de la psicología evolutiva y la genética. **La percepción es creativa. La percepción no es un reflejo pasivo de la realidad.** Y ellos utilizaron los términos sin matizar; porque si hablo de la percepción, tengo que andar con mucho cuidado; hoy día ya sabemos que hasta la percepción ordinaria es una percepción activa y no pasiva; constituimos el mundo constantemente a través de nuestros ojos o de nuestro oído, y, mucho más, en el ámbito del arte. ¿Cómo?, lo reconstituimos comparando, razonando, creando situaciones imprevistas que no existían; eso es lo que en el fondo quería hacer el conceptual: manejar cualquier material de una manera

activa con resultados totalmente diferentes a los datos originarios, incluso apartándose de los datos originarios, o interponiendo también los filtros del concepto, de la palabra, y sin embargo metiendo a la imagen, pero no a la imagen estática, sino a la imagen dinámica y además comparativa entre sí, con lo cual la situación se hace compleja".

ME: "Los cambios del lenguaje y su proceso de formación tienen algún modo determinado o es que el artista se opone a los lenguajes tradicionales para crear otro nuevo".

SMF: "Creo que una constante del artista moderno es la negación del lenguaje preestablecido, pues en ello radica, precisamente, su diferencia, su afirmación".

ME: "O su existencia".

SMF: "O su existencia, claro, cuando aludo a su diferencia es para señalar precisamente su singularidad. ¿No?, y por tanto su existencia como tal, porque si un artista está convencido de que lo que hace es igual a lo de otro y no tuviera su propia singularidad, dejaba de ser artista. Hay pruebas existenciales mezcladas con todos estos asuntos. A veces no se da importancia a esto, como si fuéramos angeles puros, sujetos trascendentales puros; no, el artista se plantea su propia existencia. Y en el fondo todo el arte moderno utiliza permanentemente tretas para pervivir tras la muerte del arte".

ME: "Entonces se puede afirmar que nunca existió la "muerte del arte".

SMF: "¡Nunca!, ¡nunca!. Ha existido la muerte de unas determinadas artes, de unas determinadas épocas. Esto está claro. Pero la muerte del arte ... nunca ha existido. La

muerte del arte es una concepción de la dialéctica de Hegel. Hegel cuando se refería a la muerte del arte como pompa fúnebre, la utiliza en relación con lo clásico, en relación con lo romántico, es decir, la utiliza respecto a un determinado período del arte. La utiliza en cuanto a que el arte es superado por otras formas del espíritu, como es la filosofía, pero no dice en ningún lado que el arte desaparezca, lo que quiere decir es o bien que el arte ya no representa las formas supremas del espíritu, los intereses supremos del espíritu, o bien que ciertas formas del arte se han disuelto en otras. Por eso utiliza más bien la palabra disolución. Disolución de las formas artísticas. Disolución del arte, más que la palabra la muerte. Nunca utiliza la palabra muerte. También utiliza a veces la palabra fin o final para determinadas formas artísticas. Por eso el arte moderno es una permanente búsqueda para sobrevivir en lo ocaso de su propia realidad, porque si hacemos caso a los teorías apocalípticas el gran arte habría muerto, pero constantemente activa sus cenizas. Y el artista está, o el arte moderno como actitud, están al borde de la desaparición, están al filo, pero siempre, cuando ve el precipicio, no se tira, porque si se tirara, desaparecería realmente. Eso lo vimos con los apropiacionistas en los años 80; llegaban hasta el filo, pero de ahí no se tiraron, porque si se hubieran tirado, habrían desaparecido y dejado de hacer arte. Nadie puede creer seriamente que desaparezca el arte, y el primero el artista. Por consiguiente, son tretas, argucias del espíritu, que diría Hegel, o argucias de la razón para mantener la expectativa, la atención del arte en una sociedad en la cual evidentemente ha perdido importancia. En esto tenía razón Hegel, en que ya no era la determinación suprema del espíritu, porque la determinación suprema del espíritu hoy día es la economía. Ya no es la religión, ni el arte. Seguramente es la economía. Esos son intereses, la economía representa los intereses supremos del espíritu. El arte pasa a ocupar lo que decía Hegel con mucha razón un papel

secundario. Y de hecho, la sociedad tampoco apuesta a favor de él como lo principal. Pero eso sería ya meternos en la sociología del arte que no viene al caso".

ME: "¿Estas de acuerdo que la responsabilidad del artista es o podría ser la producción de significados?; es decir su gran responsabilidad es producir significados".

SMF: "La pregunta que haría es si el artista se plantea a menudo estas cuestiones como la responsabilidad, ¿se las plantea realmente como responsabilidad?. ¿Estamos en un juego de simulaciones, en un juego lingüístico, que le introduce, en un régimen de competencias?".

ME: "Y si fuera como responsabilidad, ¿qué pasaría?".

SMF: "Nada, como hombre, sería lo normal, pero como artista creo que ha escarmentado en la modernidad: no puede adquirir la responsabilidad del género humano; cuantas veces el artista ha creído atribuirse la responsabilidad del género humano, ha fracasado".

ME: "Entonces ahí hay algo que no comprendo, cuando tuve la oportunidad de hablar con Kosuth precisamente yo le pregunte: ¿Cual es el papel del artista?".

SMF: "Claro, eso es complicadísimo; tiene que ver además con la concepción mesiánica de la vanguardia de que el artista tiene un papel, generalmente un papel de guía, un papel de tal; se trata de una concepción propia de todas las vanguardias que todavía sobreviven en Kosuth, y en algunos postconceptualistas: que en el caso americano está relacionado con la tradición "puritana" del arte como guía moral, del arte como poder terapéutico. Y la cuestión es si en la actualidad nos creemos seriamente este papel o no a la vista de la experiencia histórica del mundo contemporáneo; no a la vista

de lo que digan, sino a la de lo que uno ve en la realidad, porque esa posición está imbuida la idea de que el artista puede influir mucho en la sociedad. Creo que ciertas artes influyen moderadamente en la sociedad, pero hay la tendencia a la globalidad, a ser una pieza clave, cuando en el fondo vemos que en la microfísica del poder en el que vivimos hoy en las sociedades modernas nadie puede influir macrofísicamente, sino en un ámbito reducido, siempre en ámbitos muy reducidos; creo que hay que tener un cierto grado de humildad. Veo muy bien que cada cual tenga su implicación personal ética, la puede tener como ser humano, la debe tener, pero interpretar los problemas del arte en esos términos me resulta problemático. No es que esté contra de ello, no, no, pero es que también puede correrse el peligro de confundir otra vez lo ético con lo estético, y, entonces, hacer otra cosa. En estos casos, a lo mejor sería preferible dedicarse a otra actividad; también puede suceder que quiera conciliarlo. ¡Estupendo!, yo no tengo nada en contra. Todos intentamos conciliar nuestra vida, nuestras conductas con un horizonte ético, colectivo, ¿no?, de una forma o otra, pero no creo que esa sea la característica fundamental del momento, por lo menos en Europa. A decir verdad habría que analizar las diferencias entre el viejo continente y Norteamérica, así como las pretensiones recientes de que el activismo político se convierta en vanguardia, lo que no riñe tampoco con su carácter de mercancía. Lo más habitual en los últimos años, por el contrario, ha sido un gran cinismo. Y hemos visto unos casos singulares de gran responsabilidad cívica, ¡estupendo!. Siempre simpatizo con esa responsabilidad cívica pero tampoco confundo que porque uno tenga asumida esa responsabilidad cívica tenga que dar soluciones artísticas más brillantes. Ya hemos equivocado las cosas varios momentos en la historia del arte del Siglo XX. Problemas éticos y estéticos, todo se ha complicado enormemente. No es que el problema estético elimina o excluye el problema ético, lo que no puede ser es que sea sustituido

por él, porque entonces la obra se queda en un enunciado ético y no en un enunciado estético. En fin este es un debate complejo y sería preciso extenderlo a situaciones concretas."

ME: "Sobre la sensibilidad de los años 60's y 70's, ¿podrías comentarnos?.."

SMF: "...Globalmente fue una sensibilidad tardovanguardista, es decir, se creía que podía haber una continuidad ideal con las vanguardias históricas; de hecho, podemos analizar las vertientes constructivas neodadaístas y en todas ellas observamos una tendencia a continuar la tradición Moderna, incluso como actitud o comprensión del arte; no sólo desde la evolución formal de los lenguajes, sino también como proyecto más global e incluso intervencionista. También se observa que enlaza con el período de las vanguardias históricas; es así que cuando nos hemos referido a ese período en el campo del arte e incluso de la arquitectura, ha sido frecuente acudir al término tardovanguardismo o tardo modernismo, para indicar esa suerte de continuidad ideal.

Por otra parte, frente a esta continuidad ideal se entrecruzan otros aspectos que la trasgreden o rompen; desde mi punto de vista, la más notoria e incisiva fue la aparición del "pop". El "pop", que también podía tener antecedentes en las vanguardias históricas, pues no cabe la menor duda de que hay indicios en algunas vanguardias para comprobar que la imagen popular ya está presente en ellas y es material de apropiación. En el dadaísmo y constructivismo es obvio; sin embargo, "el pop" introduce un factor diferenciador, no sólo por la abundancia de signos extraídos de los medios de comunicación y de la vida cotidiana, sino por la crisis en que pone a la propia noción de signo en la acepción tradicional. Además de este cuestionamiento del signo, introduce la tensión entre la "alta cultura" o "cultura de élite" y la "baja cultura". Esta contradicción también altera la situación del arte en las sociedades

contemporáneas, y lo pone en contacto con el mundo más-mediático; pero este contacto desemboca posteriormente en una desestabilización del signo artístico, no sólo al modo tradicional, sino también del de las vanguardias; produce una reacción en cadena a través de la cual puede seguirse la transformación de la propia noción de obra o incluso de la propia noción de "creación". Un movimiento reciente como el "apropiacionismo" sería una de las consecuencias últimas de esta dinámica incoada por el "pop art", pero es que, desde mi punto de vista, el propio post-Modernismo es una consecuencia o desarrollo explícito de aquello que ya en esta transgresión del signo artístico contemporáneo veíamos en el "pop". Es decir, que en los años 60 se entrecruzarían las sensibilidades tardovanguardistas con unas sensibilidades de distinta naturaleza que nos introducirían en lo que algunos llaman y aceptan como época post-moderna.

Por otra parte, hay un tercer factor, que es el factor "nueva sensibilidad" o "factor Marcusiano", que no es únicamente "marcusiano", sino un factor que enlaza, con la tradición estética y Filosófica de nuestra modernidad, con ese cruce tan característico entre la estética antropológica de Schiller y el mundo de Freud con alguna dosis también de Marxismo; pero, francamente, lo que uno constata ante todo en Marcuse, es el desarrollo pleno, es la concepción antropológica de la estética pasada por la crítica, la propia antropología que observamos en el psicoanálisis y tendencias a fines. Teniendo en cuenta que la "nueva sensibilidad", denominada explícita en aquellos años "new sensibility", es una "nueva sensibilidad" en la que nunca se perdió de vista el horizonte del "proyecto", porque esa "nueva sensibilidad" enlazaba una vez más con el proyecto global o con la situación de lo estético en un proyecto global; por ejemplo, dos artistas europeos serían muy significativos a este respecto: Vostell y Beuys. La tradición, en el fondo neodadaísta, enlazaría con esta vertiente antropológica donde lo estético desborda constantemente a lo artístico y a veces reemplaza lo

artístico hasta devenir un proyecto más global. Creo que la conjunción entre estos tres aspectos que he señalado, marca la situación de los años 60's.

Luego viene un nuevo factor. Esta época tardo-vanguardista, mira hacia las vanguardias, intenta conectar con ellas, pero al mismo tiempo, como no podía ser menos, las desborda en el sentido en que continúa interrogándose sobre la propia naturaleza del arte y sobre la naturaleza de los lenguajes y medios expresivos; no de otra manera se explica la aparición del conceptualismo, que es ni más ni menos que la culminación del proceso autorreflexivo del arte moderno que observamos desde el romanticismo y desde Hegel hasta nuestro días. El conceptualismo puso esto en evidencia de un modo explícito, incluso de una manera tendenciosa, en cuanto que lo convierte en un "ismo". Pero ese "ismo" lo que hizo fue reincidir una vez más sobre la naturaleza de los lenguajes artísticos, que era uno de los motivos fundamentales de la tradición moderna. Y al mismo tiempo es como una puerta abierta a situaciones futuras porque a lo que llega es a la legitimación de los nuevos medios expresivos. Sería el punto de partida que legitima cualquier medio expresivo, que exploramos en nuestro días, y conciliaría la práctica de esos nuevos comportamientos artísticos a través de esos nuevos medios expresivos, con la práctica tradicional del arte, que también reflexionaba sobre su propia naturaleza. Esto significa que se ha producido claramente una extensión del arte, y así es como se ha interpretado la sensibilidad de los años 60's-70's."

ME: "¿Es correcto afirmar que nosotros buscamos encontrar en la tradición del arte momentos determinados para fundar una historia para arte conceptual?"

SMF: "Creo que siempre existen antecedentes de alguna manera. Cada vez que surge una nueva tendencia artística en nuestra modernidad, se siente la necesidad de legitimarse, y

esa legitimación se produce de diversas maneras..., y una de ellas es invocar ciertos principios de autoridad. Pero es curioso que lo moderno niega el principio de autoridad, niega la tradición, pero al mismo tiempo busca legitimarse en ella. Invoca alguna clase de antecedentes que nos familiarice con aquella propuesta que emerge en el momento. Por ello, cuando salió "el arte conceptual", no es casual que se empezase a hablar de que el arte moderno había sido un arte de "auto-reflexión", y saliesen a relucir unas hipótesis realmente Hegelianas sobre la autoconciencia del artista en la modernidad, que se aducían ahora de un modo "larvado", porque no se quería reconocer esas deudas hacia la tradición; pero allí estaban con la particularidad de que dentro de la tradición habían sido "Marginales" y ahora se convertían en algo central; porque siempre ha habido un juego entre lo marginal y lo central; lo que en un momento es algo marginal, porque nadie se preocupó de ello, en otro momento puede ser la palanca que suscite una nueva actitud o una nueva poética; esto sucedió con lo conceptual. Algunos autores explican cómo particularmente desde el cubismo y el constructivismo el arte moderno se volvía más y más analítico y autorreflexivo. Estos eran los antecedentes. Nada sorprendente en el caso del conceptual si constatamos que es una tardo-vanguardia que no niega la continuidad ideal con la tradición Moderna. Por tanto se sitúa en una órbita distinta con relación a lo histórico de lo que se situaba la propia tradición Moderna que, al menos hipotéticamente, renegaba de la tradición sin más. Son paradojas que se van sucediendo."

ME: "¿Qué opinión tienes con respecto a la relación entre el pensamiento de Lyotard y J.Kosuth?. Él hace una afirmación en el epílogo del libro de J.K. "Art After Philosophy and After" de que el pensamiento es también arte, porque nosotros pensamos en frases, y éstas representan los gestos del espacio, tiempo, materia del lenguaje. Los gestos hechos en la densidad de las palabras, las frases supuestamente

hablando de alguna cosa para algunos permanecen tácitas sobre el sujeto de sus referencias y sus destinos. El espacio, tiempo, materia del lenguaje está hecho perceptible y visible por la escritura; la obra de Kosuth es una meditación sobre la escritura."

SMF: "Que la escritura sea arte no hay discusión, porque indudablemente la escritura no se entiende ya sino desde las coordenadas y reflexiones sobre el lenguaje y los matices que imprime el propio lenguaje en la reflexión y en el papel de la palabra.

Que lo que escribe Kosuth es arte, depende de lo que entendamos por arte. Si lo miramos desde el punto de vista de la escritura, o desde un ámbito más amplio. No me atrevería a opinar sobre la frase de Lyotard sin conocer el contexto en su conjunto."

ME: "Yo quería saber si se pueden relacionar las obras de J.Kosuth con el pensamiento de Lyotard..."

SMF: "...Creo que a Lyotard lo que le empieza a llamar la atención de Kosuth es fundamentalmente la tesis de la desmaterialización; de hecho, coincide con la época en que él trabaja sobre los "inmateriales" y sobre otras cuestiones similares, y esa vía abierta por Kosuth hacia la desmaterialización va corroborando algunas hipótesis suyas, que se reflejan en el catálogo, sobre los inmateriales."

ME: "Kosuth afirma que "una obra de arte significa más allá de su físico específico. Es otro asunto, un asunto relacionado con el lenguaje..."

SMF: "...¿Lenguaje con sentido metafísico o lenguaje con sentido metafórico?..."

ME: "...con sentido metafórico"

SMF: "En ese sentido no cabe la menor duda. Evidentemente, porque se refiere a una autorreflexión sobre las estructuras del lenguaje en todo momento; no se sale de esa vía. Se está moviendo en una aproximación estructuralista al mundo del arte, donde la obra de arte instituye su propio texto; este texto es inseparable de la estructura del propio lenguaje, o de la estructura del lenguaje en la acepción metafórica del lenguaje; lo veo coherente."

ME: "Con respecto a la Formación, Kosuth dice "formar sin forma", y también afirma que "una solución al problema de la forma es hacer una desviación entre lo abstracto y lo concreto dentro de la obra misma" ".

SMF: "En esas frases lo que rompe es con la hipótesis de "la separación de lo desigual", que era propia de todo el arte moderno.

La hipótesis de "la separación de los géneros", de la separación de los diferentes principios artísticos modernos como sea el de la abstracción y la figuración; lo irreal y lo ilusorio, donde se trastocan los órdenes del discurso artístico deudores de la hipótesis clásica y moderna de la "separación de lo desigual". Está abogando por una nueva de la "fusión de lo desigual", que es lo que estamos viviendo ahora en una selección muy amplia de los medios expresivos, de las tendencias artísticas y de los contenidos. Está provocando una inestabilidad en la obra moderna a favor de algo menos seguro, más inestable, y, de hecho, se está introduciendo ya algo que no ha hecho más que acentuarse en nuestros días, y que es la "fragilidad o levedad de la obra" en los últimos años."

ME: "Una frase de Kosuth dice "Que la expresión está en la idea y no en la forma; las formas son sólo un recurso al servicio de la idea" ".

SMF: "Es una tesis totalmente Hegeliana. Date cuenta, que es la misma hipótesis de Hegel sobre las relaciones entre la forma y el contenido en donde lo hegemónico es el contenido, porque, sin contenido, no puede haber una expresión formal. Estas afirmaciones me parecen un poco exageradas, porque la expresión de la idea como, tradicionalmente, la forma y el contenido, está en permanente tensión dialéctica en el arte. Lo que hemos visto con más claridad tal vez, en estas manifestaciones más recientes, es como la idea llega a una situación límite de desmaterialización en que casi se esfumaba como fisicalidad y sólo aparecía como idea en prejuicio de la forma, de lo sensible; es una situación límite que, en este caso, se produce mediante la negación de la materialidad y la puesta en evidencia de la idea estética en cuestión. Pero se mueve en esa dialéctica ineludible a toda obra artística. Porque si fuerzas la situación, puede ser que desaparezca en cuanto tal la propia obra, que no deje rastro, o que sólo quede su recuerdo; es otra posibilidad, pero es una posibilidad límite. Fíjate que en los últimos años, desde el conceptualismo estamos asistiendo a situaciones límites, no sólo de la obra, sino de lo artístico y de lo no artístico; a situaciones límites de la intervención del artista como productor, a situaciones donde el receptor es el "hacedor" de la obra y no el artista, entonces se está llegando siempre a situaciones límites. De ahí que una y otra vez te vuelva a plantear el motivo del límite, porque, traspasado cierto límite, deja de tener sentido la propia creación artística tal como la veníamos entendiendo; desaparecería, sería la muerte de un modo determinado de entender el arte en nuestra tradición."

ME: "Algo que yo deseo entender es sobre la "expansión del límite"..., ¿te refieres a ampliar los horizontes del arte?"

SMF: "Desde mi punto de vista sí. Pero a medida que lo amplíes, puede suceder que lo "debilites" más. Es un poco como

las nociones lógicas de extensión y comprensión: a medida que amplías un concepto a muchas cosas el concepto tiene una mayor comprensión, pero, sin embargo, las propiedades y características que definen a ese concepto tienen menor comprensión son más relajadas; trasvasado el símil de la lógica a la estética, sucedería algo similar: a medida que extiendes el mundo del arte se produce una extensión del arte pero decrece su intención. Es lo que se da hoy, que hay un contrapeso entre la extensión y la intención (se entiende como lo compacto, la fortaleza de la obra, la diferencia de la obra con respecto a otros objetos no artísticos) en todo ese mundo en donde se está debatiendo la existencia de la obra de arte como obra de arte no confundida con otras obras u objetos producidos por otras actividades humanas."

ME: "¿Y la definición del arte?"

SMF: "Le sucede lo mismo. Es un concepto lógico. No puede decirse que haya hoy día una definición del arte porque sería "esencialista". Hablaríamos de las determinaciones del arte, y desde el momento en que abandonas una definición esencialista del arte, el mismo arte también se debilita, no tiene tanta fortaleza y deriva hacia un pensamiento artístico débil. Y este pensamiento te dice que no puedes seguir definiendo el arte si no es a través de las determinaciones del arte. Esto es algo que hemos aprendido en la transición de la estética clásica a la estética Moderna. Hoy encontramos muchas definiciones de arte; no son verdaderas ni falsas, ya que son diferentes determinaciones del modo de operar artísticamente y del momento."

ME: "¿No se puede hacer definición global?"

SMF: "No. Hoy día no hablamos en general de definiciones."

ME: "Pero la definición de arte está relacionada con la

definición de lo que es la obra de arte."

SMF: "Pero eso quiere decir que cuando esa persona está utilizando la palabra definición, ya no aspira a una universalidad de la definición; toda buena definición intenta incluir el mayor número posible de objetos bajo determinadas propiedades y cuando renuncias a una "definición esencialista", sabes de antemano que no puede aplicarse de una manera universal a todos los objetos llamados artísticos. Es una definición acotada a un determinado ámbito de artísticidad que es lo que le ha sucedido a la modernidad. Por ejemplo, si yo defino el arte como arte expresionista, estoy circunscribiendo el arte a un número determinado de objetos artísticos, o por ejemplo, "arte formalista", o "arte contenidista", pero si yo estoy emitiendo estas definiciones, estoy, en el fondo, describiendo poéticas determinadas que acentúan este aspecto de lo artístico pero que de ninguna manera pueden abarcar a todo lo artístico si se siguen manteniendo de un modo estricto. Por eso debes acudir al régimen de las determinaciones del arte y saber que toda definición es una determinación. Es un enunciado válido no universalmente."

ME: "Entonces Kosuth tiene razón cuando dice que él no limita, incluso a sus propias definiciones del arte."

SMF: "No puede aunque quiera, porque si está en ese discurso, el sabe perfectamente que no está dando una definición universal, sino que está dando definiciones a través de sus propias proposiciones, y éstas no son de ámbito universal. Esto es muy complicado."

ME: "W. Tatarkiewicz tiene afirmaciones que me llaman la atención: por ejemplo, cuando discierne sobre el concepto del arte y afirma que "el rasgo distintivo del arte es que produce belleza, o que representa, o es la creación de

formas."

SMF: "Claro, estas afirmaciones deben entenderse en su contexto lingüístico y operacional, por que todas ellas pueden ser verdaderas pero no de la misma manera en todas las obras. De tal manera que si se afirma que el arte produce belleza, lo primero que hay que entrar a definir es la especie de belleza que produce y antes el preconcepto de belleza.

Desde el momento que ha entrado en crisis la metafísica del arte, ha entrado también en crisis la definición del arte de cada categoría en cuanto una definición universalista. Porque ninguna definición abarca la multiplicidad empírica de los objetos que en las sociedades han sido considerados y se consideran artísticos.

Esta es una de las cuestiones mas difíciles, el paso de las definiciones metafísicas a las determinaciones. En el clasicismo era más fácil definir el arte porque, al menos hipotéticamente, todos los objetos que eran considerados artísticos eran, incluidos bajo las propiedades que se decían en la definición."

ME: "W. Tartarkiewicz dice: "El arte es una actividad humana consciente, capaz de reproducir cosas, construir formas o expresar una experiencia si el producto de esta construcción, reproducción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque. La definición de una obra de arte no será muy diferente, la obra de arte es la reproducción de cosas, la construcción de formas o la expresión de un tipo de experiencias que deleiten, emocionen y produzcan un choque".

SMF: "Claro, el se mueve ahí, en la tradición esencialista del arte. Trata de hacer una síntesis que las abarque a todas. Pero es una síntesis que si se analiza lingüísticamente, no significaría absolutamente, porque

tendrías que entrar en un debate lingüístico sobre cada una de las expresiones que allí se afirman."

ME: "Pero estos debates existen anteriormente."

SMF: "Naturalmente que existen, pero existen en una complejidad que no se la puede abarcar en una definición."

ME: "Cada vez estoy más asombrado. J. Kosuth estaba en sus estrategias en un ámbito de apoyos teóricos. Me parecen que sus planteamientos son muy inteligentes y no dejan un margen de sospecha."

SMF: "Sí, porque estaba enunciando una poética, legitimando una poética determinada y tratando de universalizarla, sabiéndolo o no."

ME: "Lo importante de él es que esa poética se ha convertido en tradición."

SMF: "Claro, porque tiene algunos aspectos que en el momento actual del arte una vez que han entrado en crisis, han entrado en crisis otros entendimientos tradicionales del arte y tiene una operatividad, y mientras tenga esa operatividad, puede funcionar. Es como las tentativas de definir el arte a través de la operación post-duchamplana. Hay hoy en día un filósofo norteamericano que se llama Arthur Danto, trata de definir el arte a partir de Marcel Duchamp. Todos los objetos que tengan relación con una actividad similar o están en sintonía con la tradición duchampiana pueden entrar en esa definición del arte. Pero los que no entren en esa definición, porque valoren las habilidades artísticas del artista tradicional, ya no entrarían. Él se ha apoyado en Duchamp y Warhol."

(**) Respuesta complementaria a la segunda parte de la pregunta de la página N° 31 de esta entrevista.

SMF: "La cuestión estriba en la propia concepción de forma por parte de Tatarkiewicz. El término forma en estética tiene una complejidad enorme y casi cada autor lo ha interpretado de manera diferente, con lo cual, es difícil ajustar lo que diga Tatarkiewicz a lo que pretendan algunas de estas vertientes conceptuales. Esta dificultad viene dada por el propio significado múltiple del término forma. A mi la interpretación de Tatarkiewicz me parece muy elemental. Efectivamente, se puede oponer a materia, se puede oponer a figura, se puede oponer a contenido. Pero aquí estoy pensando más bien en una categoría globalizante de la obra artística como forma en su totalidad, como un problema de la forma, una cuestión de la forma, no de elementos singulares, no de figuras, no de una disgregación, o una fragmentación de todos sus componentes, sino que es el carácter de la forma como una mediación necesaria en el mundo del arte, que lo diferencia de otras formas o se diferencia de otros mundos, es decir, que no veo muy adecuada la división que realiza Tatarkiewicz, no por que este bien o mal, sino por que es mucho más complejo el asunto. Sería difícil decirte que esta tendencia se relaciona con este aspecto, la otra con el segundo, y la tercera con el tercero; es decir, si buscamos la corriente lingüística, empírico - medial o la ideológica. Podríamos hacer una interpretación sencilla y señalar como hipótesis la ideológica que tiene que ver más con el contenido, pero se manifiesta igualmente o se traduce también a través de la forma. Entonces, la forma es una mediación inseparable de cualquier aspecto del contenido y de lo que uno se percata, es que en las artes esa dualidad tradicional: forma y contenido, acompaña a otras como forma y materia o como forma y figura. En todo ello nos damos cuenta que lo que permanece constante es el término forma; ¡por algo será! porque es la mediación de todos ellos y lo que sucede en las

artes, es que la propia sedimentación en forma, unas veces configura materiales que están más próximos a la materia física, a la fisicalidad; otras veces, más próximos tal vez a las imágenes o los contenidos, otras veces más próximos a los símbolos, a las ideologías. Al contenido que ha sido en el sentido más tradicional pero la mediación en todas esas oposiciones duales habitualmente es la forma, es la constante que se repite. Luego la forma es el elemento mediador, es en cualquiera de las acepciones y el elemento diferenciador con relación al resto. Sería muy difícil hacer estas equivalencias sino discutiésemos exhaustivamente cada uno de estos términos."

ME: "Queremos hacer énfasis un tanto en la vertiente lingüístico del arte conceptual. ¿Como se podría hacer esa aproximación, en el propio caso de Kosuth?, él se opone o no esta de acuerdo inclusive con la expresión de la forma, es decir, él evita en sus propias declaraciones hablar de la forma -realmente no podemos intuir cuando él deniega el concepto de la forma en las artes a que se refiere-, o más bien el dirige nuestra atención más hacia el contenido, el significado o la idea que a la forma. Por ejemplo, entre los tres elementos como forma, color, y material, cuando el afirma que "el arte es la idea", entonces, automáticamente excluye las categorías o los elementos anteriores de su obra".

SMF: "El puede decir lo que quiera, pero esta exclusión es una exclusión tendenciosa. Porque cuando él compara, por ejemplo, un objeto real, una imagen de este objeto y la definición de este objeto, está provocando en el imaginario una forma que es en realidad la tensión que se produce entre los tres ámbitos de realidad. Cuando contemplo la obra: "One and Three Hammers" (Uno y tres martillos), lo que no hago es contemplar por separado el texto lingüístico y el propio objeto real "martillo" y, después, el objeto fotográfico; lo

que hago es tender un vínculo envolvente entre los tres niveles de realidad, la estrictamente lingüística, la objetual y la de reproducción; en esa tensión es donde surge el **concepto de forma** como algo que envuelve al conjunto de la obra, de tal manera que si yo hablara de elementos, entonces me podría referir por separado al elemento lingüístico, al objetual o al reproducido, pero eso será irrelevante, pues la tensión y la gestación de la forma como la globalidad se produce en la interacción de los tres; esa interacción de los tres se podría interpretar que es la idea en el sentido de Kosuth, pero es lo imaginario, no es la idea, es imaginario. Es la configuración del conjunto como algo que está dependiendo uno del otro y que no sería lo mismo que la presencia única de la definición o del objeto o de la reproducción, lo que constituye el nuevo acontecimiento artístico, es la confluencia de los tres en el mismo lugar. Y eso es lo que está produciendo el concepto ya formal de esa obra en su totalidad. Entonces como ves, ni la forma en este caso es materia, ni la forma es el elemento y ni la forma es el contenido. Sino que la forma es la mediación, el intermediario entre todos los otros en donde puede haber materia, en donde puede haber elementos aislados, en donde puede haber contenidos; por tales entendemos, por ejemplo, la definición de "Hammer". Es un modo diferente de organizar la obra. En este caso la forma es una categoría envolvente, no es una categoría singularizada a un elemento, u a otro, lo que efectivamente una figura sería. La figura del martillo, la figura del texto.

ME: "Por que si fuera así, desde la propia perspectiva de la estética podríamos referirnos al propio Aristóteles o al propio Hegel en las definiciones dadas por ellos sobre el concepto de forma y su inseparabilidad de lo material".

SMF: "En todas las definiciones a través de la historia de la estética, sobre todo en la estética, ya que sabemos que las

categorías de la forma y el contenido no pertenecen únicamente a la estética, sino que son propias del ente, de los seres. ¡Pero qué casualidad que en la estética hayan tenido un gran desarrollo, y en este desarrollo todas las definiciones de la forma insistan en la unidad indisociable que tiene con la materia a la que configura, a la que da forma! Precisamente aquí brota el contraste entre lo informe y lo formado. Pero en la misma proporción que configura la materia, la forma configura también al significado, configura al contenido. Y hasta que no cristaliza, la forma es también algo que anda suelto, algo desligado, algo informe. Sólo cuando cristaliza en forma también adopta una forma, nunca mejor dicho, queda configurado, queda articulado, queda concentrado. Y es capaz, por tanto, de unificar los diferentes estratos de la obra artística en su totalidad desde esa tendencia a la no separación de los elementos, a la no descomposición, pues sólo racionalmente descomponemos los elementos de una obra artística. La obra artística afirma una propia inmanencia, afirma unas leyes secretas o manifiestas de organización, y todos los elementos que concurren en esa obra artística están anudados, están atados por ese envolvente, que no sabemos muy bien qué es, porque sólo existe cuando ya se ha producido la cristalización y no antes. La forma se produce cuando se ha hecho la obra, cuando se ha acabado la obra. De esta manera se ha constituido en el mundo, en el haz, de cualquier ingrediente que esté en ella. La forma en este sentido se ha convertido en un auténtico acontecimiento, porque antes de que se hubiera producido el acontecimiento no existía la obra, no existía la coordinación de los ingredientes separados, de los materiales separados de los que se ha hecho la obra artística. En otras palabras, Kosuth sólo se representa como artista, porque pone en relación éstos elementos en sí mismos separados. Estos elementos separados tienden relaciones entre ellos, igual que tienden las líneas rectas o las líneas curvas, los colores puros o los colores mezclados. Sólo que como los propios

elementos separados poseen en sí unos contenidos que no son los contenidos de las líneas o de los colores, lo que la obra pone en juego, no sólo es la relación de un elemento con otro, sino lo que está contenido en ese propio elemento, y si en ese propio elemento ya está contenido el concepto de "martillo", o el concepto de "objeto", o el concepto de "reproducción", o el concepto de "texto lingüístico", todo ello queda también incorporada a la obra. No está en ningún sitio, por que es relacional. Si entiendes que ese mecanismo relacional es un mecanismo ideativo, no es ningún inconveniente en admitir entonces en este ejemplo que el arte es la idea".

ME: "De lo estudiado de la obra práctica teórica y de Kosuth, hacemos énfasis en la expresión "la forma de presentación" como la manera de materialización de la obra. Y es interesante que en este período de la obra de Kosuth no hace uso de la expresión de "forma de representación".

SMF: "Eso que ahora estás diciendo es interesante, la forma de presentación y no forma de representación, porque, la obra artística es presentación. No es representación".

ME: "Sin embargo, deberíamos añadir que si uno está haciendo una interpretación seria o una reflexión seria, debería tener en cuenta en la obra de Kosuth múltiples factores que intervienen y funcionan a la vez, por ejemplo en la propia filosofía de Wittgenstein nos encontramos -En: Tractatus Lógico Philosophicus- con el uso de la expresión de "forma de representación" referente a analogía entre el lenguaje -el sostiene que el lenguaje, para representar, debe también pintar- y el cuadro (La pintura) -la noción de representación-, sin embargo tal interpretación por parte de Wittgenstein nos da la sensación que al principio de este siglo el tal vez conocía bien lo que correspondía al concepto representacional de la pintura clásica y por la misma razón

hizo uso de la misma expresión, no obstante si Wittgenstein hubiera conocido lo que ocurrió a partir de la primera acuarela abstracta de Kandinsky de 1.910 (digo obra de Kandinsky como podríamos proponer la obra de otros artistas pertenecientes a la primera década del siglo), tal vez en su texto hubiera referido a otra expresión para formar su analogía, por que a partir de ahí el discurso sobre la noción de la pintura cambia.

SMF: "Claro, porque hasta principio de siglo la pintura estaba vinculada a la representación pero el día que la pintura ya no está ligada a la representación, la pintura también se convierte en presentación. Y por consiguiente la hipótesis que aquí esgrime Kosuth es una hipótesis común ya a toda obra moderna, incluso en América hay una teórica sobre la cual ya te hablé, es Susan Langer, -"Philosophy in a new key", una obra clásica de los años cuarenta que defendía la teoría presentacional frente a la teoría representacional; esto es pues un debate muy propio americano, del cual seguramente parte Kosuth, por que la escuela del formalismo americano está apoyada en La Filosofía de las formas simbólicas de Cassirer, una de las obras más importantes del pensamiento filosófico de los años veinte. En esta obra Cassirer rompe con la concepción mimética y representativa del arte, para reivindicar en él, al igual que en el mito o la religión, el carácter presentativo del arte. Es decir, el carácter de que el arte constituye mundo a medida que se instaura. Por eso, aunque estos elementos de Kosuth sean elementos que ya conocemos en el mundo, constituyen un nuevo mundo el día que yo los coloco uno junto a otro en una determinada situación, de una manera absolutamente presentativa. No se introduce una representación de nada. Es una presentación. Incluso el carácter de representación que pudiera tener la fotografía reproducida se pierde al confrontarse con el objeto real y con el texto del diccionario y los tres se convierten en la exaltación de una

presentación, de un "ponerse -en- obra la verdad", como diría Heidegger. Estaríamos ya en ciertas teorías de concepción moderna posvanguardista o posvanguardia de la obra artística, donde se ha producido la crítica al arte representativo, y, por tanto, quien más y quien menos asume este carácter presentacional, lo que quiere decir que nada está decidido hasta que no está constituido. Y, que el propio proceso de crear la obra es el proceso de instaurar la obra, de crear un nuevo mundo. Con unas relaciones que no existían antes, inéditas. Claro que esa labor de crear, de instaurar un nuevo mundo, es un acontecimiento más que una forma, pero al final, naturalmente, hay un resultado presentativo que es la obra en su conjunto como esa forma envolvente que ha mediado para relacionar los elementos singulares presentes en ella y para que estos elementos singulares pierdan su naturaleza originaria, ya sea matérica o ya sea funcional, y sean una cosa distinta. Porque aquí el martillo ya no es el martillo, es otra cosa que el martillo; ni el material del martillo es el material del metal o de la madera, ha sido transformado por el acontecimiento artístico en otra cosa, y... ¿Qué es esa otra cosa?.... Ese es el gran interrogante al que responde el espectador ante ese acontecimiento. Pero ni el que lo crea ni el que lo recibe están ante un mundo ya constituido de antemano; el que lo crea lo está constituyendo, y el que lo reciba lo debe volver a reconstituir; porque no es evidente que eso sea una obra artística en el sentido tradicional, ni es evidente que sea una representación tradicional, porque no lo es y sin embargo también lo es, pues todavía existen algunos elementos que remiten a una representación. Estás atrapado por tanto en una situación donde el problema mental del juego de las facultades kantiano entra en acción y es compatible por tanto que halla un concepto funcional del martillo y al mismo tiempo su negación, y que el espectador se vea obligado a afirmar y negar al mismo tiempo, pues, sólo en ese juego de afirmaciones y negaciones es capaz de generar la nueva obra;

en este caso, de desvelar por lo menos hipotéticamente el sentido que esa obra pueda tener para él. Porque si atiende a los términos de la representación tradicional y a la separación entre forma, materia y contenido, no podría entender esta obra nunca. Entonces ahí se produce, como ves, unos juegos de lo imaginario, pero que estos juegos nunca se separan en Kosuth de una cierta fisicalidad, aunque esa fisicalidad sea transformada en algo que ya no es sólo físico, sino, sobre todo, relacional. Relacional, esto es clave".

ME: "Supongo, la lectura que en este momento estamos haciendo no está tan lejos de las propias reflexiones de Kosuth sobre su obra, sin embargo mis dudas radican más bien en el período que viene a continuación con el título "El arte como idea, como idea", en esta fase o en este período Kosuth excluye el objeto y a su vez su imagen fotográfica y se instala en el ámbito lingüístico. Es decir trabajando directamente con el lenguaje ordinario como soporte de sus obras, no obstante paralelamente también realiza algunas instalaciones (de la primera a la décima investigación), entonces, la intuición intelectual me dice que primero se debe resolver el problema de forma y contenido en el período anterior (protoinvestigaciones) para después poder seguir mi análisis crítico de la obra de Kosuth".

SMF: "Pero en el caso en el que se limita al texto únicamente; ahí tenemos dos cuestiones muy distintas. Este texto operaría como texto evocador o como texto de diccionario, que sería sentencia, sería proposición. Entraríamos ahí en un terreno distinto. Porque si lo adoptamos como una proposición o como una definición, esto podría ser como desencadenante en el imaginario. Es un desencadenante. La definición del martillo puede evocarme diferentes asociaciones, una cadena de significados determinados. Tanto la imagen lingüística o la definición

lingüística del diccionario como la hipotética referencialidad que hace esa definición a un objeto de la realidad y, precisamente por que no es un objeto concreto, me deja más margen para jugar con la propia definición e imaginarme lo que quiera. Claro, son obras lanzadas directamente al juego del imaginario. Directamente. En el fondo, no se diferencia muchísimo de cuando un artista cualquiera, Kandinsky, realiza un análisis de los colores o de las líneas. Está abriendo el imaginario de futuras obras no realizadas todavía pero que ya están enunciadas. Y aquí estamos ante lo importante que puede ser la enunciación. La enunciación presagia incluso una anunciación. Pero en este supuesto de la anunciación, más que una obra artística, veo una obra estética. Cuando leemos poesía, novelas o escritos de los artistas, estamos constantemente teniendo puente con lo imaginario. Estamos creando, estamos alejándonos del texto que estamos leyendo, estamos vagando por otros lugares. Pero sobre todo cuando uno lee los escritos de los artistas, Kandinsky empieza a hablar del reino infinito de posibilidades que tienen las combinaciones de las líneas entre sí, las líneas convertidas en figuras, las figuras rellenas con los colores; cuando se leen los enunciados de Klee o cualquier otro artista que haya escrito con inteligencia sobre temas modernos, uno se percata enseguida de que ahí está apareciendo proposiciones estéticas de obras que todavía no existen pero que pueden existir. Está claro en este sentido que Kosuth se inclina curiosamente por esas proposiciones estéticas aunque él llame artísticas, aunque él se oponga a la estética, por que para él la estética es aquello que se relaciona con la percepción, pero eso es una opinión muy limitada de la estética por parte de Kosuth. Lo estético es más amplio que lo artístico siempre, como ya lo sabemos y además hemos comentado. Por consiguiente, adopta un enunciado lingüístico como una proposición estética y no como una obra artística, y de hecho es lo que Kosuth hace, contradiciendo en este sentido su propia terminología; pero

da igual, porque no importa que nosotros lo digamos con otras palabras, incluso contrarias, de las que él utiliza, pero el sentido es el mismo. Aún más, no es casualidad que cuando Kosuth propone esta definición, podría decir: abra usted el diccionario, elija la palabra que quiera y ha realizado la obra artística. No, él coloca la definición en la pared habitualmente, agranda la tipografía, se lee mejor, y se lee todavía como un espectador que está mirando algo, que está percibiendo algo, aunque lo que perciba no tenga nada que ver con lo que está acostumbrado a ver en las obras de arte. Pero esta propia escenificación de la definición, en última instancia, también sería una presentación, mal que le pese. Porque, habitualmente, nosotros no vemos con tanto solemnidad una página del diccionario. Te das cuenta, entonces, que, incluso en este momento, está presentándonos, y es muy importante la manera de cómo nos esta presentando. Los separa de la columna del diccionario, lo reproduce y amplía, los coloca en un sitio que no es el suyo, en un muro generalmente de un museo o de una galería, cambia de contexto; fíjate que, en el fondo, está volviendo a una operación Duchampiana, ahora realizada claramente con el texto".

ME: "Es decir en realidad hace un ready-made"

SMF: "Claro, por tanto, afirme o niegue y trate, en este sentido, de devaluar el carácter de esa fisicalidad y reducirla absolutamente a la idea, la idea tiene un vehículo de materialidad sin el cual no existiría esa obra que sólo es una definición. Es decir, que no veo una diferencia sustancial entre este texto aislado y este texto acompañado. A no ser, como acontecimiento singular, es separada esta obra del texto, de esta obra del conjunto en donde el texto está unido al martillo objeto físico y al martillo objeto reproducido. Son dos acontecimientos diferentes."

ME: "También habrá otras lecturas de las obras del período

que va desde "protoinvestigaciones" a "arte como idea, como idea", precisamente en esta segunda etapa de Kosuth, por el uso solo de textos -no en todas las obras- las obras reivindican una doble abstracción, es decir, mirando por ejemplo, desde la óptica de V. Combalía; para ella en las obras que Kosuth utiliza "imagen, objeto real, y texto", al haber colocado el objeto real en medio, por otro lado, no hace más que situarla como una de las posibilidades de alusión, pero no como el referente del que, progresivamente, se fueran alejando la fotografía o la definición. Sin embargo, el sentido del proceso explicado cambia en la segunda etapa."

SMF: "El texto no se refiere al martillo por un motivo muy sencillo, porque el texto es más que el martillo; este texto son todos los martillos y este martillo es únicamente lo que está presente aquí; por lo tanto, no se pueden identificar estos martillos con este texto en el sentido estricto, a no ser desde lo genérico. Si asumimos que este es un martillo y la definición se refiere a la palabra martillo genéricamente, estos dos martillos pertenecen al texto. Pero si tuviéramos que concretar a qué martillo se refiere el texto, diríamos a ninguno, luego, quedaría abierta la relación. Por tanto nos sería imposible relacionar la definición textual con la presentación del objeto y la reproducción."

ME: "En realidad tu estas introduciendo lo que aprecias, estas hablando de alguna manera de la relación entre el lenguaje y la realidad."

SMF: "Naturalmente, porque aquí entraríamos en algo que nos desborda, y que desborda tanto a lo presentacional visual como a la definición; y es ni mas ni menos la quiebra de la representación, o la quiebra de la relación entre las palabras y las cosas. En este ejemplo -"One and three

hammers"- se ve con toda claridad que las palabras no quedan atadas a las cosas. Este texto desborda a estos martillos, pero a su vez estos martillos en su concreción desbordan a la abstracción del texto. Y se produce un juego entre la abstracción del texto y la concreción del martillo, y según el lado desde donde mires la cuestión, se produce un desbordamiento, porque un martillo en concreto es más que un martillo en abstracto; pero es menos que la definición del martillo en abstracto. Y podríamos entrar aparentemente en un juego de palabras, que no es sin embargo un juego de palabras, sino que cuestiona, precisamente, esa quiebra de la representación, esa quiebra de la relación entre las palabras y las cosas en el sentido Foucaultiano y en el sentido moderno. Y, por extensión, quiebra también todo concepto de representación".

ME: "De tantas relaciones o interrelaciones en el interior o en el exterior de la obra ya citada que se podrían mencionar, tal como hemos venido a señalar, por ejemplo en el interior de la obra, la relación entre el lenguaje y realidad o la relación entre la representación y la realidad, o la relación entre el lenguaje y la representación. Sin embargo yo quería introducir una opción más a estas posibilidades de interpretación, y eso consta en que la obra de Kosuth no es un signo, y si tuviéramos la oportunidad de interpretar ese aspecto de la obra desde la óptica de la teoría semiótica, nos abriría un nuevo campo de reflexión sobre estas obras".

SMF: "Claro, esta obra no es signo, porque esta obra no es tomar el martillo por separado ni el texto por separado ni el martillo como objeto por separado ni el martillo como reproducción por separado. Por que si lo tomásemos por separado, si sería un signo, el martillo reproducido sería un signo del objeto, el objeto sería un signo en sí, una ostentación, una autorepresentación o autopresentación como queramos, y el texto nos remitiría a unas hipotéticas cosas

que están fuera del texto. Pero aquí la cuestión estriba en que, al estar los tres juntos, hay que mirar los tres juntos y no por separado, y por lo tanto la obra en conjunto no puede remitir a un signo, porque la referencia a un signo es unívoca y esa obra no es unívoca sino que es polisémica y, además de ser polisémica, no es estática, sino que es absolutamente dinámica porque obedece a la noción de acontecimiento y no a la noción de obra parada".

ME: "En la realidad lo que es la unión de significado y significante, no, eso es una fractura..."

SMF: "Claro, lo que pasa es que el contenido tradicional se identificaba con el significado y la dimensión semántica de esta obra se identifica con las significación. Es decir con muchos significados. Es romper las relaciones unívocas del significante al significado en el sentido de la lingüística tradicional. Introducir, más bien, la crítica a la univocidad de la relación significante -significado, incluso, la crítica al propio signo. Porque casi, casi, esta obra se convierte en un acontecimiento que no sabe uno muy bien si es de un significante a la búsqueda de significados o de significados a la búsqueda de significantes. Pero de todas maneras se conmueve toda la base de la metafísica del signo y por consiguiente la metafísica de la representación, en el sentido de la mimesis tradicional. Y esto es lo que constituye la base del discurso de Kosuth".

ME: "Que opinas acerca de la relación entre Kosuth y la estética analítica de filósofos como Nelson Goodman y Arthur C. Danto. Por ejemplo en el caso de Goodman en "Los lenguajes del arte" (1.968), donde el somete a una crítica rigurosa, el concepto semiótico de signo icónico y, en general, la concepción -como dice Guillermo Solana Díez (1.995)- tradicional del arte como mimesis -en el sentido de <<copia>>- de la realidad; también en donde el afirma: "*Captar*

la diferencia crucial entre propiedades pictóricas y verbales, entre símbolos o sistemas lingüísticos y no lingüísticos, que es lo que establece la diferencia entre representación en general y descripción (...) la cuestión problemática de la distinción entre sistemas representacionales y lenguajes". (p.58).

SMF: "Bueno, es natural que Goodman se mueva en una línea muy similar a Kosuth por que en el fondo parten de la filosofía analítica, los dos parten de una tradición muy determinada, están debatiendo la herencia semiótica del propio pensamiento americano especialmente, como sabemos, de C.S. Peirce y Charles Morris & Compañía. Y están revisando ya aspectos que además en el pensamiento semiótico americano eran más evidentes que en el europeo como es, entre otros, la relación pragmática del signo con sus espectadores. Sabemos bien que en la lingüística europea se analizan ante todo las relaciones sintagmáticas y las relaciones semánticas, pero no se tiene en cuenta apenas las relaciones pragmáticas, las relaciones de uso. Y lo que nos está planteando, la semiótica americana y, con ella, el arte vinculado a esa tradición analítica americana son las relaciones pragmáticas de los signos, las relaciones a los usuarios. Creo que tanto Goodman como Kosuth se mueven en esta tradición."

ME: "Incluso es el caso Arthur C. Danto".

SMF: "Naturalmente, también es el caso de Arthur C. Danto. Es un poco la culminación de esta tendencia. Es absolutamente la culminación. Me ha sorprendido que Danto no halla esgrimido más la obra de Kosuth y halla esgrimido básicamente la obra de Duchamp y otros. Está claro, están en la misma línea de interpretación, que es una línea que se entiende desde esta tradición analítica y conceptual. Y, que, desde mi punto de vista, cuando se cierra excesivamente es una línea, es decir, una poética. No es universalista. Porque hay fenómenos que pueden explicarse de otras maneras o por que las categorías

que se emplean para explicar o tratar de comprender algunos de estos fenómenos también podrían aplicarse a otros fenómenos artísticos".

ME: "Otra cuestión que se sobrevalora en los discursos de Kosuth es su uso del término "arte" en general y que para él no hay subniveles tales como: la de bellas artes, las artes visuales y por consiguiente la de pintura y escultura; y que este mismo debate un tanto pasaba a los artistas minimal, por ejemplo, entre ellos, el propio Donald Judd. En caso que aceptáramos la exclusión de los subniveles citados ¿que pasaría?".

SMF: "Lo que creo es que cada vez más la palabra arte se hace extensiva, por encima de los géneros particulares, eso mismo que hace Kosuth. ¿Que sería?".

ME: "Para mi más bien entraría en las artes mixtas, o mejor dicho es un arte híbrido a la línea de la estética Duchampiana y un tanto a pesar de las diferencias a la línea de Johns O. Mageritte".

SMF: "Pues sí, a partir de ese momento, sobre todo cuando entran en escena los nuevos medios, en lo postconceptual, ya es el momento del predominio de géneros híbridos. Lo cual no quiere decir que no existen géneros separados como la pintura, la escultura o la fotografía, pero lo que estaba fuera de lo tradicional manifestaba una tendencia a los géneros híbridos, incluso a la emergencia de otras cosas cuyos nombres todavía no poseemos, tal vez por que no poseemos del todo las cosas. Era lo que los propios minimalistas llamaban "objetos específicos", cuando creo que habría que denominarlos "objetos inespecíficos", pues no se sabe a qué se refieren; es contradictorio llamar a algo que no sabemos lo que es un objeto específico, como lo llamaban ellos. Me parecería más normal denominarlo objeto

inespecífico o también cuando hablaban de "Las obras en el lugar", el "Sitework". Pero aún más, si el minimalismo ya pone juego estos objetos inespecíficos, las tendencias posteriores hasta nuestros días han sacado a la luz ciertas obras que se mueven en los intersticios de los diferentes géneros. Es decir, que no se mueven en ninguno y a lo mejor se mueven entre todos, y que incluso pueden dar lugar a una nueva categoría de obra, a la que denominó la categoría del "entre", que ya no es ni siquiera el género híbrido, porque el género híbrido a fin de cuentas sería la mescolanza, mientras que aquí puede suceder que ni siquiera sea la mezcla, si no que se producen unas obras interesticiales que apuntan a una situación distinta; por ejemplo, muchas obras de las que se han producido en el campo de la escultura son aparentemente espacios arquitectónicos, pero a su vez no son espacios arquitectónicos: Thomas Shute o Cabrita Rey, hay tantos ejemplos; ya desde Robert Morris en adelante uno se da cuenta de que ahí se ha abandonado la manipulación exclusiva de la masa o del volumen escultórico y se ha introducido en un espacio que habitualmente es arquitectónico. Se producen unas obras que no son, escultura ni son arquitectura, que son otra cosa; tampoco es que sean una mezcla de escultura y de arquitectura, son otra cosa distinta".

ME: "Entonces, ¿que deberíamos hacer en tal contexto con los términos existentes en los diccionarios de las artes con respecto a los significados tradicionales por ejemplo, de la pintura y de la escultura que son de alguna manera realmente limitados?".

SMF: "Claro, porque las definiciones tradicionales de los géneros se apoyan en la separación de lo desigual, es decir, intentan diferenciar con claridad unos medios expresivos y otros; es una posición muy clacisista desde El Laocoonte de Lessing. Pero precisamente en la propia modernidad tenemos también una tendencia constante, hacia la mezcla, hacia

géneros híbridos que advertimos desde el romanticismo, pero que ya estaba presente en la tradición histórica, por ejemplo, en el barroco, con la concepción de una "obra de arte total"(Gesamtkunstwerk). La categoría artística de la obra total es muy compleja, por que esta se da por extensión o bien por transformaciones, pero, lo cierto es que tanto en la tradición, en el romanticismo del final del siglo XVIII y principios del siglo XIX, como en las vanguardias históricas, en los años sesenta. Ahora nos encontramos con una actitud opuesta a la separación de lo desigual, romántica y favorable, a grandes rasgos, a la mezcla y a lo híbrido. En esa vertiente de la modernidad es donde se situarían muchas de las manifestaciones actuales que muchas veces todavía no sabemos como definir y para las cuáles nos es muy fácil utilizar la expresión de "medios híbridos", pero no nos extrañemos de que en el futuro haya una aceptación una vez más de la separación de lo desigual y volvamos a posiciones clasicistas. Naturalmente, cuánto más medios de distintas realidades utilicemos y cuánto más fragmentada sea la propia realidad mediática, más tendencia habrá a que las obras se alimenten de ingredientes híbridos. Precisamente, el arte conceptual, aún más que el minimalismo, es el que introduce esta obra compleja e híbrida, que ha sido el punto de partida de las manipulaciones más-mediáticas posteriores y del replanteamiento de todos los lenguajes más-mediáticos en nuestros días ligados a las nuevas tecnologías. Pero el punto de partida fue el conceptualismo en la órbita mas-mediática, y el minimalismo en aquellas tendencias más vinculadas a lo constructivo, a la construcción o al campo expandido de la escultura; se ve con claridad la doble vertiente de esta concepción híbrida de la obra artística que tanto la diferencia de aquellos momentos en que los se reivindicaba la pintura pura, la pintura como recuperación del oficio; hace quince años hubo un movimiento, el propio neo-expresionismo se escribiría como uno de los hitos básicos del mismo donde había una obsesión por la recuperación de la

pintura, de la arquitectura y de las diferentes artes. Sin embargo, desde hace unos años, parece que se ha diluido esa pretensión clasicista y ahora convivimos más con estos géneros híbridos en los que ya se da variedad que aún no ha sido analizada con detenimiento. Algo que sorprende también en la teoría de las artes y en la historia de la estética es ese permanente movimiento de clasificaciones en las artes. Nadie se pone de acuerdo. Lo mejor es hacerlo, tomando criterios sencillos. Sólo aquellos que intensifiquen un aspecto u otro son los que realmente vemos, que van en una dirección u otra. Si miramos el panorama de las teorías artísticas, cómo han venido clasificando sus propias manifestaciones, nos damos cuenta de que es un rompecabezas y esto no tiene mucho sentido una vez que entendemos el marco general del mismo.

También en esta actitud hacia los géneros híbridos, creo que hay posiciones bien definidas. Unos, no teniendo ningún inconveniente en mezclar los géneros, conocen la naturaleza específica de cada uno de ellos, mientras otros que sin conocer nada de cada género, lo mezclan todo, lo cuál desemboca en la anarquía de los géneros y en la anarquía de la obra. Hay muchos matices. Me parece que, pedagógicamente, es desastroso que la gente confunda todo con todo. Lo que no quiere decir, que cuando practiques tu propia creación, tengas la libertad de hacer lo que quieras. Pero como punto de partida tiene sus riesgos, ya que puede llevar a la ignorancia de cualquier cosa específica, y, por tanto, cuando se quiera articular géneros diferentes, olvidar que al fin de cuentas, nos guste o no, los lenguajes también tienen su propia lógica. Es decir, no todo se puede expresar con lo mismo o con cualquier cosa. Cada idea estética requiere el lenguaje más adecuado, uno no expresa lo mismo algo con pintura que con dibujo, que con escultura, que con un medio mezclado, depende, y ahí se marca la pauta. Manda lo que quiera expresar. Ahí sí que seremos un poco hegelianos,

depende la idea estética que quieras expresar. Depende también del hecho de que una vez que expresas algo, el propio lenguaje con lo que lo expresas marca su propia regla de juego; es un debate de toda la modernidad, si existe una lógica en el lenguaje, si el creador se ve dominado de alguna forma por el lenguaje o si el creador puede manejar los lenguajes arbitrariamente como le de la gana; esta es una cuestión abierta, y da la sensación de que posiblemente ninguna de las dos soluciones sea la acertada, ya que el creador tiene que tener en cuenta las propias leyes secretas de los lenguajes y al mismo tiempo el margen de libertad que esas leyes secretas le permiten, y por tanto, tener la capacidad de distinguir para qué sirve o cómo se puede manipular un lenguaje con mayor o menor adecuación a aquello que desea expresar, a aquel objetivo o aquella idea estética que quiera configurar. Esta es una cuestión muy problemática en el momento presente. Creo que la utilización de los lenguajes híbridos supone una fase previa, la del conocimiento de los lenguajes. Se manejan mucho mejor, con más acierto, cuando conocen los lenguajes previamente. Me parece que el carácter híbrido del lenguaje artístico pertenece a la madurez, y no a los comienzos. Lo que está sucediendo en la actualidad es que los comienzos, es decir, la juventud del arte está mucho más marcada, más impregnada, por los lenguajes híbridos de la cotidianidad y esa familiaridad con los lenguajes híbridos hace que, posiblemente, hoy a un joven le sea mucho más fácil manejar lenguajes híbridos que manejar lenguajes por separado, pero lo único que digo es que, aunque sea más fácil manejar lenguajes híbridos, pudiera suceder que la perfección, o la calidad que se puede alcanzar con los lenguajes híbridos se alcance mejor desde la madurez que desde los primeros pasos del arte. Pero hay una pregunta que no suele ser casual: ¿Por qué los períodos barrocos vienen después de períodos clásicos?. Los momentos barrocos son híbridos, los clásicos son de mayor separación de géneros. Si nosotros analizamos la

propia vanguardia, en la primera década del siglo hay todavía una tendencia a analizar la naturaleza y al límite de cada lenguaje y de cada una de las artes. Sin embargo en los años veinte, hay una proclividad mayor a mezclar los diferentes géneros. En este sentido, a lo mejor sucedía que en los años veinte ya presuponían un análisis de los lenguajes, y por eso mezclaban, se habían vuelto más barrocos; de hecho, surge un debate sobre el barroco en la vanguardia neo-plasticista, en la neo-constructivista polaca y en otras. Y, de hecho también en los años treinta es un momento donde las diferentes tendencias se cruzan entre sí; incluso, los géneros, Torres García, por ejemplo. Entonces se ve cómo surgían lenguajes más híbridos".

ME: "Entonces, por corolario de lo dicho surgen artistas como Jasper Johns entre otros; él hace una pintura con el uso de materiales y procedimientos mixtos, es decir añadir los objetos vanales a la pintura".

SFM: "Y con el uso de la pintura expresionista abstracta que era pura. Es decir, que si uno ahora retoma el pop americano te das cuenta enseguida de que J. Dine, J. Johns y Rauschenberg utilizan el espacio de la pintura expresionista abstracta y se inician como pintores, como expresionistas abstractos. Sin embargo, al introducir los objetos en las pinturas combinadas, transforman ese lenguaje de lo desigual pictórico estrictamente en un lenguaje híbrido, y lo que confirmaría tal vez lo que estamos diciendo. Ahora hace unos 15 años hubo un debate generalizado en todo el mundo sobre la recuperación de la pintura después de la oleada conceptual de los años setenta, y neodadaísta de los años sesenta, un movimiento de repliegue disciplinar tanto en las artes visuales como en la literatura y en arquitectura. Y sin embargo, en los años noventa hemos vuelto a vivir un momento de mezcla. Quiero decirte con eso que la cosa es oscilante".

ME: "Si es posible volviendo a retomar nuestra conversación sobre la categoría de los géneros empezando por el arte".

SMF: "Tomar la palabra arte como categoría genérica incluye cualquier especie sin más complicaciones. Porque es así en la realidad."

ME: "No. Por que ahí, para mí podría surgir por ejemplo, si tenemos en cuenta las palabras de Kosuth, entonces, no van a existir las bellas artes en su sentido tradicional, no van a existir las artes visuales y por consiguiente tampoco va haber pintura y escultura. En síntesis tomando en cuenta lo anterior en el ámbito institucional también surgirán problemas y la situación se vuelve aún más complicado".

SMF: "En el ámbito institucional estamos viviendo ambas cosas. Los museos se siguen planteando como ámbitos institucionales de artes separadas, y como admitiendo un poquito las artes híbridas. Pero, de hecho, cuando las artes híbridas han intentado entrar en los museos con todas las consecuencias se ha visto que es imposible que entren físicamente, y los museos siguen manteniendo los esquemas institucionales clásicos. ¿En cuántos sitios hay presencia de otras artes híbridas?.... Pues, por una sencilla razón, para empezar, las artes institucionales clásicas serían todavía en la acepción moderna artes autónomas, mientras que las artes híbridas no son artes autónomas, son artes contextuales. Por tanto no puedan estar en un museo con facilidad. No deja de ser una contradicción que un arte contextual esté en un museo, pues cuando está en él, suele ser porque se ha convertido en un arte autónomo. Se ha convertido en algo semejante a la pintura y la escultura. Esto provoca una gran ambigüedad, la que hay en la política de los museos y en las actitudes de los propios artistas. Por que claro, de algún modo juegan: voy al desierto o me quedo en el museo; voy al espacio urbano, al espacio arquitectónico, o me echan de él

y tengo que buscar refugio en el museo. Ahí entramos en los problemas institucionales del arte donde se manifiestan enormes contradicciones en el momento presente. Cada vez que veo obras de ciertos artistas en el museo, por ejemplo, de Smithson o de Robert Morris o cualquiera o de arte pobre, etc., y cada vez que contemplo esas obras en el museo me da pena, porque esas obras no puedan estar en el espacio de un museo encima de una tarima de madera, tendrían que estar fusionadas en un espacio específico, en un clima determinado, rodeados de un contexto determinado y ahí desplegarían todo su sentido. Al colocarlas encima de una tarima de un museo son objetos inertes, son objetos muertos, entran en contradicción en el contexto donde están e inmediatamente se reconvierten en objetos que, aunque no sean pinturas y esculturas, son exactamente iguales que las pinturas y las esculturas. Recuerdo una obra de Richard Long en el Museo de Amsterdam, estaba en el suelo encima de una tarima y tenía cerca de sí unas ventanas horizontales apaisadas que proyectaban la luz del sol directamente sobre la obra y la cortaban. ¿Cómo imaginar una obra de Richard Long, que tenía que estar en el campo, encima de una tarima cortada por una franja de luz solar que la transformaba completamente y acompañada por unas pinturas que estaban colgadas de la pared?. Esa obra no tenía sentido allí como tampoco otros ejemplos que podemos ver en cualquier museo, a nada que contemplamos obras que no sean estrictamente pintura y escultura tradicional. Esta es una situación extraña".

ME: "Esa situación me puede recordar al pensamiento artístico de Ad. Reinhardt cuando decía que una reliquia sacada de su contexto y colocada en un museo automáticamente pierde su sentido y se convierte a una obra de arte. Ahora bien, usted estaba diciendo que la obra de estos artistas entran en los museos y pierden su razón de ser. Una situación análoga de lo anterior y sin embargo al revés".

SMF: "Pierde su sentido, es que es así, es cierto que pierde su sentido. Pierde su sentido porque esa obra sólo tenía sentido en el contexto correspondiente donde surgía, y esa búsqueda, no olvides, que es la búsqueda tradicional del obrar de la obra artística. Es la concepción de toda la tradición. En la tradición la obra artística no se movía, pero, precisamente la movilidad incondicional es lo que caracteriza a la obra autónoma moderna. Luego si ha habido actitudes contra la movilidad incondicional de la obra artística, histórica o moderna, cuando esas actitudes apuesten por la movilidad o esas obras son también móviles entran en contradicción con todo los presupuestos. Porque esas obras tendían que ser inmóviles. Fueron creados para un contexto, igual que la obra tradicional. Y esto es algo que afecta no sólo al conceptual sino a todas las derivaciones del conceptual y de las poéticas de dadaísta, minimalista etc. Es como querer traer la obra de Smithsonian del desierto y del lago a un museo, es absurdo, no tiene ningún sentido. Sin embargo me sorprende que alguno de ellos se hallan introducido en el museo mostrando obras que son sucedáneos de las que estan en el desierto. Eso es una contradicción increíble que tiene que ver, claro, con otras motivaciones y con otros presupuestos ajenos a la obra artística que es su conversión sin lugar a dudas en parte de un circuito, ya sea comunicacional, mercantil o lo que queramos. Pero estamos en el orden de otras cosas. Desde este mismo momento muchas definiciones institucionales se vienen abajo; por que si existían en cuanto tales, era precisamente por el contexto donde estaban".

JOSEPH KOSUTH: BIOGRAFIA Y BIBLIOGRAFIA 1990-1998

En este apartado adjuntamos la copia del curriculum vitae de Joseph Kosuth desde 1990-1998, facilitado por el autor desde su estudio en Roma.

En este documento podemos ver las actividades desarrolladas por el autor tales como:

Catálogos y publicaciones relacionadas con sus exposiciones individuales y colectivas; exposiciones dirigidas por J. Kosuth, instalaciones, proyectos arquitectónicos y de arte público, y sus proyectos futuros. Catálogos, libros, escritos, entrevistas y declaraciones hechas por el artista. Ensayos publicados en periódicos y revistas.

Joseph Kosuth, Studio Roma, Vicolo
De' Catinari, 3, 00186 Roma, Italia
fax (39.06) 688 09 741 tel (39.06) 688 09 621

August 27, 1998

MANUCHEHR EFTEKHAR
C/O MANUEL MA DE ZULUETA
10 (6-C)
28820
COSLADA - MADRID
ESPAGNA

DEAR MANUCHEHR EFTEKHAR:

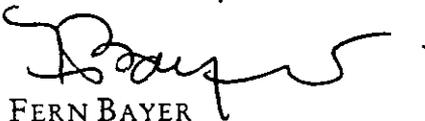
Enclosed is a copy of Joseph Kosuth's curriculum vitae from 1990-1998, as you requested.

As to the book of interviews, Joseph has told me that this book is not available. It was withdrawn and subsequently destroyed by the publisher soon after its publication as the printer used the wrong disk and it was full of errors.

I hope that Joseph will be able to look into your other questions when he returns from holidays.

Best of luck with your research.

Yours sincerely,


FERN BAYER

JOSEPH KOSUTH
Biography and Bibliography 1990-1998

1. Solo Exhibitions: Catalogues and Related Publications

1990

Palais des Beaux Arts, Brussels, Belgium. The Play od the Unsavable: Ludwig Wittgenstein and the Art of the 20th Century. December 17 - January 28, 1990. Artists included those listed above, plus Barbara Bloom, Giorgio de Chirico, Jan van Oost, Ad Reinhardt, Jeff Wall, and Michel Zumpf. Catalogue.

The Brooklyn Museum, Brooklyn, NY. The Play of the Unmentionable [An Installation By Joseph Kosuth], September 27 - December 3, 1990. Flyer, essay by Charlotta Kotik. Catalogue, introduction by Charlotta Kotik, essay by David Freedberg. p. 147.

Galería Juana de Aizpuru, Madrid, Spain. Joseph Kosuth: 'Tabula Rasa,' May, 1990. Announcement.

Margo Leavin Gallery, Los Angeles. Joseph Kosuth: 'An Exhibition On, About, or Using Ludwig Wittgenstein,' 1990. Announcement.

Lia Rumma Galleria, Naples, Italy. Joseph Kosuth, April 1990. Announcement.

1991

Galerie Peter Pakesch, Vienna, Austria. Joseph Kosuth, February 1991. Announcement.

Rubin Spangle Gallery, New York. Joseph Kosuth: Three Installations: 1970, 1979, & 1988, March 16 - April 13, 1991. Catalogue, essay by Jan Avgikos, 10 p.

Ruth Benzacar Galeria de Arte, Buenos Aires, Argentina. Joseph Kosuth: Un Aleph, Ex Libris (para J.L.B.), November 15 - December 15, 1991. Catalogue, essay by Miguel Briante, 70 p.

Bar Centrale, San Casciano dei Bagni, Italy. Ex Libris (Omaggio ad Adolfo Boni) (with Jan Dibbets), 1991.

Harold Washington Library, Chicago, Il. A Play: News from Kafka and a Quote, 1991

1992

Belvedere, Prague Castle, Prague. Joseph Kosuth: 'Podobenstvi (Ex Libris, Kafka), February 12 - April 12, 1992. Catalogue, essays by Ivona Raimanova, Charlotta Kotik, Miguel Briante, and Kosuth, 29 p.

Villa Merkel, Esslingen, Germany. 'Kein Ding, Kein Ich, Keine Form, Kein Grundsatz (Sind Sicher),' June 26, 1992 - August 9, 1992. Catalogue, essay by Joseph Kosuth, Rudi Fuchs, and Renate Damsch-Wiehager, 109 p.

Hirshhorn Museum, Washington D.C., 'A Play: The Herald Tribune, Kafka and a Quote,' Oct. 1, 1992-Jan. 25, 1993.

Galerie Achim Kubinski, Köln, Germany. Joseph Kosuth: 'Covered-Uncovered,' December 1992. Announcement.

1993

Galeria Juana de Aizpuru, Sevilla, Spain. Joseph Kosuth, March, 1993. Announcement.

Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart, Germany. Joseph Kosuth: '7 Orte auf der Karte eines Gesprächs.' February.- April, 1993. Announcement.

Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Germany. Joseph Kosuth: (Eine Grammatische Bemerkung), May - June 1993. Catalogue, essays by Eva Meyer and Stefan Schmidt Wulffen.

Biennale Venice, Hungarian Pavillion, Venice, Italy. Joseph Kosuth: 'Zeno at the Edge of the Known World,' June - Sept., 1993. Catalogue, interviews by Bartomeo Mari and Mihaly Szegedy-Maszák, essay by Eva Korner.

Leo Castelli Gallery, New York. 'the Thing in-it-self is found in its Thruth through the loss of its immediacy.' October 16 - November 6, 1993. Announcement.

Margo Leavin Gallery, Los Angeles. 'Double Reading' October 23 - December 18, 1993. Announcement.

1994

Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warsaw, Poland. The Corridor of Two Banalities. With Ilya Kabakov. April 25 - June 6, 1994. Announcement.

1994 (continued)

Kunstwerke Berlin, Berlin, 'Berliner Chronik' July 1994.

Hillside Gallery & Art Front Exhibition Space, Tokyo, Japan. 'Review of Works'.
September 20 - November 11, 1994. Catalogue, text by Renate Damsch-Wiehager.

1995

Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca, Spain. L'art de les idees. Una visió de trenta anys. 1965 - 1995. March 9 - April 30, 1995. Catalogue, texts by Amada Cruz, Francisco Jarraute.

Galerie Aronowitsch, Stockholm, Sweden. 'Joseph Kosuth. The First Investigation 1966 - 1968.' April - May 1995.

Ratti Foundation, Como, Italy. Rules and Meanings Summer 1995

Leo Castelli Graphics, New York. Joseph Kosuth. Editions [Or, works and related articles, things, props, which are multiplied]: The Past Ten Years.

Kunstnernes Hus, Oslo, Norway. Joseph Kosuth and American Conceptualism.
October 28 - November 26, 1995. Catalogue

1996

Barbara Krakow Gallery, Boston. Joseph Kosuth. Editions [Or, works and related articles, things, props, which are multiplied]: The Past Ten Years.

Galerie Yvon Lambert, Paris. Modernité: trois virgules et une note November 8 -
December 23, 1996.

1997

MIT List Visual Arts Centre, Boston. Re-defining the Context of Art: 1968-1997. The Second Investigation and Public Media. January 25 - March 29, 1997. Catalogue

The Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland. Guests and Foreigners, Rules and Meanings. A New Installation, With a Survey: 1965 - 1997. March 12 - June 8, 1997.

Sean Kelly. New York. L'essence de la rhétorique est dans l'allégorie. April 17 - May 17, 1997

Leo Castelli Gallery, New York. Joseph Kosuth, *Read and Seen*: Selected Works from 1965, 1966, 1969, 1982, 1991, 1992, 1997. September 27 - November 18, 1997

1998

Kunsthaus Glarus, Glarus, Switzerland. Die Anfänge der Konzeptkunst: Frühe Arbeiten von Joseph Kosuth Aus der Sammlung Bruno Bischofberger. May 16 - July 17, 1998.

Galerie Bruno Bischofberger, Zürich, Switzerland. 'Ulysses, 18 Scenes'. May 16 - June 17, 1998.

Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, Switzerland. 'A Map for: A Silenced Library'. Opening May 17, 1998.

2. Selected Group Exhibitions: Catalogues and Related Publications

1990

Kunsthalle, Bielefeld. Concept Art, Minimal, Arte Povera, Land Art, February 18 - April 4, 1990. Catalogue, essays by Werner Lippert and Erich Franz, 270 p. (2 works)

Förderverein Schöneres Frankfurt, Frankfurt. Zeitgenössische Kunst im Städtischen Raum, September 1990. Catalogue, essays by Christoph Brockhaus, Alexander Antonow, Rolf Lauter and Ingrid Mossinger, 75 p. (1 work)

Galerie 1900-2000 & Galerie de Poche, Paris. Art Conceptuel Formes Conceptuelles, October 8 - November 3, 1990. Catalogue, text by Christian Schlatter, 598 p. (7 works)

Galerie via Eight, Tokyo. Reproduced Authentic, November 3 - 16, 1990. Catalogue, essays by Martin Prinzhorn and Kosuth, 60 p. (1 work)

EspaceElectra, Paris. Nature Artificielle, October 9 - December 30, 1990. Catalogue, essay by Anne Tronche, 107 p. (1 work)

1991

Wexner Center for the Arts, Columbus. Breakthroughs: Avant-Garde Artists in Europe and America, 1950-1990, 1991, various essays, interview with Kosuth, 310 p. (1 work)

Museum of Contemporary Art, Wright State University, Dayton. Words & #s, April 7 - May 10, 1991. Catalogue, essays by Barry A. Rosenberg and Carol A. Nathanson, [120] p. (2 works)

Setagaya Art Museum, Tokyo. Beyond the Frame: American Art 1960-1990, July 6 - August 18, 1991. Traveled to The National Museum of Art, Osaka, August 29 - September 29, 1991; Fukuoka Art Museum, Fukuoka, November 15 - December 15, 1991. Catalogue, essays by Lynn Gumpert and Brian Wallis, 211 p. (2 works)

Palacio de Velazquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid. XI Salon de los 16, September 16 - October 31, 1991. Catalogue, essay on Kosuth by Horacio Fernandez, 173 p. (5 works)

1991 (continued)

Dum Umeni Messa Brna, Brno, Czechoslovakia. Détente, November, 1991. Traveled to ..., Milan, ...; Kiscelli Muzeum, Budapest, 15 December, 1992-January 31, 1993; Kunsthalle Zacheta, Warsaw, February 22, 1993-March 21, 1993; Moderna Galerija, Ljubljana, April 6, 1993-May 2, 1993; Museum Moderner Kunst, Vienna, August 28, 1993-October 3, 1993. Catalogue.

Von der Heydt-Museum, Kunsthalle Bremen, Kunstraum Wuppertal, Germany. Buchstäblich, Bild und Wort in der Kunst Heute, May 26-July 21, 1991. Catalogue.

1992

American Academy, Rome, Italy. Joseph Kosuth and Michelangelo Pistoletto, February 1992. Catalogue.

Kultur Region Stuttgart, Esslingen, Germany. Platzverführung, June 10 - October 12, 1993. Catalogue.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. Reperti, June 5 - July 5, 1992. Catalogue.

Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven, Netherlands. Barry, Kosuth, Weiner, May 16 - July 7, 1992

Neue Galerie, Kassel, Germany. Documenta IX, June - Sept., 1992. Organized by Jan Hoet. Catalogue (3 vols.)

Witte de With, Rotterdam, The Netherlands. No Rocks Allowed, October 17 - November 29, 1992.

Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, Belgium. Documenta IX, October 25 - November 29, 1992.

1993

Castello di Rivoli, Torino, Italy. Un'avventura internazionale Torino e le arti 1950 - 1970. Feb. 5 - April 26, 1993. Catalogue.

The University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico. The Mediated Image: American Photography Since 1960, Jan. 17 - March 21, 1993. Catalogue.

Leo Castelli At 578 Broadway, New York, New York. Word Play, Feb. 6 - March 6, 1993.

Pallazzo delle Esposizione, Rome, Italy. All Roads Lead to Rome?, March - April, 1993.

Palacio Revillagigedo, Gijon, Spain. Estrategia del Sentido, April - May, 1993. Catalogue

Domaine de Kerguehennec, Locmine, France. L'objet theorique - de la main a la tete, April - October 1993.

Carre d'Art-Musee d'Art Contemporain, Nimes, France. L'Objet dans l'Art du xx-eme siecle, May 7 - August 31, 1993. Catalogue.

Galerie Franck+Schulte, Berlin, Germany. Joseph Kosuth, Gordon Matta Clark, Robert Smithson, Keith Sonnier. May 6 - July 3, 1993.

Musee d'Ixelles, Brussels, Belgium. Le Sphinx de Vienne, Sigmund Freud, l'art et l'archeologie. May 6 - July 11, 1993. Catalogue.

Peggy Guggenheim Collection, Venice, Italy. Drawing the line against Aids, June 8 - 13, 1993. Traveled to Peggy Guggenheim Museum, New York. Catalogue.

World Financial Center's Courtyard Gallery, New York, New York. Monumental Propaganda[travelling exhibition], July 22 - October 3, 1993. Curated by Komar and Melamid.

Offenes Kulturhaus, Linz, Austria. The Foreigner, The Guest, September 17 - October 17, 1993. Catalogue.

1993 (continued)

The Drawing Center, New York. The Return of the Cadavre Exquis, November 6 - December 18, 1993. Catalogue.

Helga Maria Klosterfelde Edition at Feature, New York. Multiples and works on paper, October 20 - November 13, 1993.

Edition Schellmann, New York. Wallworks, October - November, 1993. Catalogue.

1994

Camden Art Centre, London, England. Symptoms of Interference, Conditions of Possibility With Ad Reinhardt and Felix Gonzalez-Torres. January 7 - March 6, 1994. Catalogue.

Taylor Institution/ Bodleian Library, Oxford University, England. The Reading Room. April 17 - May 15, 1994. Catalogue.

The New Museum, New York. Who Chooses Who Exhibition, Auction & Gala. April 20 - April 24, 1994.

Guggenheim Museum, New York, The Tradition of the New: Postwar Masterpieces from the Guggenheim Collection., May 20 - September 11, 1994.

Galerien der Stadt Esslingen Villa Merkel und Bahnwärterhaus, Esslingen, Germany. Züge, Züge. June 19 - September 4, 1994. Catalogue.

Galerie Eigen+Art, Berlin, Germany, Private Mix, 1, July 7 - August 8, 1994. Catalogue.

Sogetsu Plaza, Sogetsu Kaikan, Tokyo, Japan. Tradition and Invention. Contemporary Artists Interpret the Japanese Garden. September - October, 1994. Catalogue.

Palac Sztuki, Cracow, Poland. International Print Triennial 1994, September 11 - October 20, 1994. Catalogue.

Villa Merkel, Esslingen, Germany. Neue Möbel für die Villa. December 4, 1994 - January 29, 1995. Catalogue.

1994 (continued)

Equitable Gallery, New York. The Music Box Project. November 10, 1994 - January 7, 1995. (Travelling exhibition)

CAPC, Bordeaux, France. Pour les chapelles de Vence. November 25, 1994 - February 19, 1995. Catalogue.

1995

Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut. Reinventing the Emblem: Contemporary Artists Recreate a Renaissance Idea, January 20 - March 26, 1995.

Margo Leavin Gallery, Los Angeles. Untitled (Reading Room), July 1995

Ex-Aurum, Pescara, Italy. Caravanseray of Contemporary Art, June 11 - July 11, 1995

The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. 1965-1975: Reconsidering the Object of Art.

Roger Merians Gallery, New York. Smells like Vinyl (organized by Sarah Seager and Thaddeus Strode) July 6 - August 19, 1995

Tokyo Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan. Revolutionists of Contemporary Art - Art in the 1960's.

Guy Ledune Gallery Brussels, Belgium. Mots et Concepts. October 26, 1995 - January 13, 1996.

Pagode, former palace of king Manga Bel, Doula, Cameroon. Around & Around. November 18 - December 10, 1995.

Museo Bellas Artes, Caracas, Venezuela. Intervenciones en el espacio. November 1996 - March 1997. Catalogue.

1996

Athens School of Fine Arts 'the factory', Athens, Greece. Will travel to the Museum of Modern Art, Copenhagen, Denmark, and Guggenheim Museum Soho, New York City. Everything That's Interesting Is New. The Dakis Ioannou Collection. January 20 - April 20, 1996.

1996 (continued)

Muchenthaler Art Center, Fullerton, California. Monumental Propoganda. January 20-February 25, 1996. (ICI touring exhibition to Bass Museum of Art, Miami Beach, Florida (May 16-August 14, 1996), Kemper Museum of Contemporary Art and Design, Kansas City, Missouri (Augus 28-October 13, 1996), Helsinki City Art Museum, Helsinki, Finland (April 25-May 25, 1997), Uppsala Konstmueum, Uppsala, Sweden (September-October 1997), Kennisaw State University, Kennisaw, Georgia (January-March 18, 1998).

Musée du Luxembourg, Paris, France. Erat des Lieux - Commandes publiques 1990 à 1995. May - July, 1996.

Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, Canada. Will travel to Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Magritte. 'L'essence de la rhétorique est dans l'allégorie', June 20 - October 27, 1996. Catalogue.

Civiche Raccolte d'Arte. Padiglione d'Arte Contemporanea. Milan, Italy. Omaggio a Leo Castelli. 20 Artisti a New York. June 15 - November 4, 1996.

The Cleveland Museum of Art, Cleveland Center for Contemporary Art, and Spaces, Cleveland, Ohio. Urban Evidence. August 25 - October 27, 1996.

Centre George Pompidou, Paris, France. Les Péches Capitaux: 1 - la Paresse. September 10 - November, 1996.

Chateau de Villeneuve - Foundation Emile Hugues, Vence, France. Les (dé)-finitions de l'art. Collection du Musée d'Art moderne de Saint-Etienne. November 7, 1996 - February 28, 1997.

Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven, The Netherlands. Travaux Publics. December 7, 1996 - January 20, 1997.

1997

Villa Merkle Bahnwärterhaus, Esslingen am Neckar, Germany. Fort! Da! Cooperations. February 2 - April 6, 1997.

Fondazione Querini Stampalia, Venice, Italy. Sarajevo 2000. 'The Material of Ornament'. June 13 - September 9, 1997.

1997 (continued)

The Freud Museum, London, England. Tenth Anniversary Portfolio. September 16, 1997 (opening).

Kunsthau Bregenz, Bregenz, Austria. KünstlerInnen. September 28 - November 30, 1997. Catalogue.

Rooseum, Malmö, A House Is Not A Home. October 18 - December 14, 1997.

Le Nouveau Musée/Institut Frac Rhône-Alpes, Villeurbanne, France. Le Bel Aujourd'hui. Oeuvres d'une Collection Privée. November 21, 1997 - February 28, 1998. Catalogue.

Foundation for the Arts, Sigmund Freud-Museum, Vienna, Austria. 'The whale and the polar bear ... cannot wage war on each other...'. November 22, 1997-January 18, 1998.

Galería Juana de Aizpuru, Madrid, A Martin Kippinberger, opening November 29, 1997; and Seville, opening January 29, 1998.

1998

Leo Castelli Gallery, New York, The Artists of the Castelli Gallery 1957-1997: Part Three of Three, January 10-January 31, 1998.

Wiener Secession, 100 Jahre Secession. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit, April 3 -June 21, 1998

Sveriges Riksdag (Swedish Parliament Building), Stockholm, Sweden. Ordet. Bebådat Nedbrutet Oterfött / the Word (ORDET) the eternal drama, March 25 - April 19, 1998. Catalogue.

Deutschen Bundestages (German Parliament Building), Berlin, Germany. Kunst für die Bundestagsneubauten, Ausstellung der Kunstwettbewerbe / Art for the New Buildings of the Bundestag, Exhibition of the art-competitions. June 6 - August 2, 1998. Catalogue.

Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen, Esslingen am Neckar, Germany. Fotografie als Handlung / Photography as Concept, June 28 - September 6, 1998.

3. Curated Exhibitions

1990

Galerie Via Eight, Tokyo, Japan. Reproduced Authentic. Nov. 3 - 16, 1990. Artists included: David Byrne, Joseph Kosuth, Barbara Kruger, Sol Lewitt, Haim Steinbach, Jeff Wall.

1996

Goethe House, New York. Curator's Choice V, Joseph Kosuth presents a project by his students at the Stuttgart Kunstakademie: How German Is It? April 12 - May 11, 1996.

4. Curated Installations (using works by others)

1990

Palais des Beaux Arts, Brussels, Belgium. Das Spiel des Unsagbaren: Ludwig Wittgenstein und die Kunst des 20. Jahrhunderts. Dec. 17 - Jan. 28, 1990. Artists included: those listed above, plus Barbara Bloom, Giorgio de Chirico, Jan van Oost, Ad Reinhardt, Jeff Wall, and Michel Zumpf.

The Brooklyn Museum, Brooklyn, New York. The Play of the Unmentionable [an installation by Joseph Kosuth], Sept. 27 - Dec. 3, 1990. Catalogue.

5. Public Art and Architectural Projects

1989

'Ex Libris (Antwerp)', Antwerp, Belgium.

'Ex Libris (Milano)', Milan, Italy.

1990

'Ex Libris, Columbus (for W.B.)', The Wexner Center, Ohio State University
Columbus, Ohio, USA.

'Ex Libris, Frankfurt (for W.B.)', Frankfurt, Germany.

1991

'Ex Libris, J.-F. Champollion (Figeac)', Place des Ecritures, Figeac, France.

'Taxonomy Applied # 2', Railway Station, Ommen, The Netherlands.

1992

'Ex Libris, Esslingen (For R. M.)', Hammerkanal-Tunnel, Esslingen, Germany.

1993

'Ein Schiller Labyrinth', Universität Hohenheim, Hohenheim, Germany.

1994

Theater Hof, Hof, Germany.

'Beschriebene Maßnahme (eine Widmung)', Railway Station, Stuttgart, Germany.

'Words of a Spell, for Noëma', Tachikawa Site, Tokyo, Japan.

1995

'Les Aventures d'Ulysse sous Terre', Lyon Auto Parc, Lyon, France.

'Taxonomy (Applied) # 3', Toyota Municipal Museum of Art, Toyota City, Japan.

1996

'Farbe Angewandt (Goethe, Ulm)', Universität Ulm, Strahlentherapie, Ulm, Germany.

1997

'The Material of Ornament', Fondazione Querini Stampalia, Venice, Italy.

'Leipzig Laokoon', Deutsche Bundesbank, Leipzig, Germany.

'Twice Defined', Miyagi Prefectural Library, Miyagi, Japan.

'To Show, To Teach, To Know', Hanazono University, Kyoto, Japan.

1998

'Located Text', Façade for the University of Amsterdam, Amsterdam, The Netherlands

Public Art Projects in Progress and Forthcoming

'Map With 13 Points'

Façade for ISELP (Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique), Brussels, Belgium.

Floor for the Paul-Löbe-/Marie-Elisabeth-Lüders-Haus, Bundestag, Berlin, Germany.

VHG / Sparkasse Bank, Hannover, Germany.

Ministère des Universités, Strassbourg, France.

AG Gas Company, Leipzig, Germany.

6. Catalogues, Books, Writings, Interviews and Statements by the Artist

1990

Kosuth, Joseph. Joseph Kosuth: Skrifter 1966-1990. Copenhagen: Det kgl. danske Kunstakademi, 1990.

_____. "The Play of the Unsayable/Das Spiel des Unsagbaren." In Jahresring #37. Munich: Verlag Silke Schreiber, 1990.

Schmidt, Eva and Andre Schwartz. "He Accepts All Kinds of Currencies [interview]." Kunstforum International (Mainz), no. 105 (January/February 1990): 378-381, ill.

Devolder, Eddy. "Entretien avec Joseph Kosuth [interview]." +/O (Brussels), no. 55 (February 1990): 5-7, ill.

Vidal, Carlos. "Kosuth: A ideia como Arte [interview]." Publico (Lisbon), no. 112 (June 1990), ill.

Short, Randall. "An Artist Who Sees the Frame First [interview]." New York Newsday (New York), October 15, 1990.

Kosuth, Joseph. "Statement on the exhibition." Reproduced Authentic[ex. cat.] Tokyo: Galerie Via Eight at Barneys New York, 1990.

_____. "A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein." The Play of the Unsayable [ex. cat.] Brussel: Paleis voor Schone Kunsten/Wiener Secession, 1990

1991

Soldaini, Antonella. "Joseph Kosuth [interview]." Breakthroughs: Avant-Garde Artists in Europe in America 1950-1990. [ex.cat.] New York: Rizzoli, pp. 221-223, ill.

Kosuth, Joseph. Kein Ausweg/No Exit. Stuttgart: Edition Cantz, 1991.

Bonami, Francesco. "Joseph Kosuth [interview]." Flash Art (Milan), no. 159 (Summer 1991): 155-156, ill.

Hoffman Koenige, Erika. "Joseph Kosuth [interview]." Buchstäblich [ex. cat.].

1991 (continued)

Wuppertal: Von der Heydt-Museum und Kunst- und Museumsverein Wuppertal, 1991: 72-75, ill.

Kosuth, Joseph, and Siegelau, Seth. "Joseph Kosuth and Seth Siegelau Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art. October (New York), no. 57 (Summer 1991): 152-157.

_____. Joseph Kosuth: 'Un Aleph, Ex Libris (para J.L.B.)' [ex.cat.] [Essay by Miguel Briante], Buenos Aires: Ruth Benzacar Ediciones, 1991.

_____. "Artist's page: Joseph Kosuth." Forum International, No. 8 (May-August 1991): 24-25.

Guercio, Gabriele. Joseph Kosuth: 'Art after Philosophy and After': collected writings, 1966-1990. Massachusetts: The MIT Press, 1991

Joseph Kosuth. "Wittgenstein's plumber." Art and Design: New Museology (London), September-October, 1991, pp. 38-39.

1992

Daverio, Monica. "Joseph Kosuth." TipoGráfica, (Buenos Aires), Año VI, número 16, 1992: 6-7.

Slavicka, Milena and Srp, Karel. "Rozhovor s Josephem Kosuthem [interview]." Výtvarné Umení, (Prague), Jan, 1992: 10-15, ill.

Kosuth, Joseph. [with students from the Hochschule für bildende Kunst in Hamburg]. A Room with 23 Qualities[e. catalogue]. Stuttgart: Edition Cantz, 1992.

_____. 'The Play of The Unmentionable,' An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum. [Essay by David Freedberg], New York: New Press, 1992.

_____. "'Writing and The Play of Art.'" Kunst & Museum Journaal (Amsterdam), Vol. 3, NO. 4 (1992): 30-35.

_____. 'Letters from Wittgenstein, Abridged in Ghent.' Gent: Imschoot Uitgevers, 1992.

1992 (continued)

_____. "Joseph Kosuth antwoordt Charles Harrison." Kunst& Museum Journaal (Amsterdam), Vol. 3, No. 6 (1992): 24-25.

Pousada, Pedro, Mendez, Paul and Serra, Rui. "Dossier Kosuth [interview]." Artstrike (Lisbon), no.2, 1992.

Juhl, Carsten. "Betyoningens naseende som billedkunst [interview]." Ojeblikket (Copenhagen), nr.2, (April 1992): 25-26, ill.

Kosuth, Joseph. "History For." Podovensti (Ex Libris, Kafka) [ex. cat.] Prague: Office of the President of CSFR, 1992, pp. 21-27, ill.

1993

Kingsley, Diana and Barnabas, Bencsik. "Muveszed, ezreddvegi kontextuban [interview]." Magyar Naranes (Budapest), January, 21, 1993, pp. 36-37, ill.

Tazzi, Pier Luigi. "Dialogo: Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto, Pier Luigi Tazzi." Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto [ex.cat.] Rome: American Academy, 1993, pp. 14-31, ill.

Kosuth, Joseph. "General comments on this subject." Kein Ding, Kein Ich, Kein Form, Kein Grundsatz (sind sicher)[ex.cat.] Stuttgart: Edition Cantz, 1993, pp. 27-37.

Mihaly Szegedy-Maszak. "Joseph Kosuth[interview]". Zeno At The Edge Of The Known World [ex.cat] Budapest: Palace of Exhibitions, 1993: 102-113

Kosuth, Joseph. Zeno At The Edge Of The Known World [Budapest: Palace of Exhibitions, 1993

Bartomeo Mari. "Joseph Kosuth[interview]". Zeno At The Edge Of The Known World[ex.cat] Budapest: Palace of Exhibitions, 1993: 148-164

Risalito, Sergio. "Joseph Kosuth[interview]." Quotidiano, Flash Art Daily, Venice, June 10, 1993: p.1-3

Kosuth, Joseph. "Artist's page: "Words are deeds". Esquire (New York) October (1993): 122

1994

Kosuth, Joseph. "Eye's Limits: Seeing and Reading Ad Reinhardt". Art & Design Magazine (London), Profile no. 34, Vol. 9 (January/February 1994): pp. 46-53.

Kosuth, Joseph and Gonzalez-Torres, Felix. "A conversation. (Recorded in Joseph Kosuth's studio, New York, Oct. 10, 1993)" Art & Design Magazine (London), Profile no. 34, Vol. 9 (January/February 1994): pp. 76-81.

'A. Reinhardt, J. Kosuth, F. Gonzalez-Torres: Symptoms of Interference, Conditions of Possibility' Ed. by Claire Farrow. London: Academy Group LTD, 1994. (also published in Art & Design Magazine Profile nr. 34.

Kosuth, Joseph. 'Review of Works'. Tokyo: Art Front Gallery, 1994.

-----'. 'The (Ethical) Space of Cabinets 7&8'. London: Bookworks, 1994

-----'. "Exemplar". Felix Gonzalez-Torres [catalogue], Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1994, pp. 51-59.

-----'. 'Beschriebene Maßnahme (eine Widmung)'. Geschäftsbereich Personen Bahnhöfe: Stuttgart, 1994.

Morgan, Stuart. "Art as Idea as Idea.[interview]" Frieze (London), Issue 16 (May 1994): pp. 25-29.

Sugawara, Norio. "Joseph Kosuth. American Conceptual Artist.[interview]" Yomiuri Shinbun, Evening Edition. (Tokyo), August 2, 1994.

Ueda, Takhiro. "Joseph Kosuth." Bijutsu Techo (Tokyo), Vol. 46, No. 698, 1994.

Joseph Kosuth. "Une lettre de Joseph K." Galleries Magazine (Paris), Numero 61 (October/November 1994): p.5

1995

Grogaard, Stian and Morgenstern, George. "Intervju med Joseph Kosuth. [interview]" Hyperfoto (Oslo, Norway), Nr. 4 /95 - 1/96, pp 59 - 65.

1996

Kosuth, Joseph. "The Other Ten Points for Norway." Siksi. The Nordic Art Review. (Helsinki, Finland), Vol. IX, No.1 (Spring 1996): pp.55-57.

----- Writing (and) the History of Art. " Intention(s)". The Art Bulletin (New York), Vol. LXXVIII, Nr. 3 (September 1996): pp.407-412.

Siegelaub, Seth, Fricke, Marion and Fricke, Roswitha. "Le contexte de l'art/l'art du contexte. (questionnaire) Joseph Kosuth." ArtPress Hors-série numéro 17, 1996, pp.76-78

1997

Jones, Ronald. "Joseph Kosuth", Frieze, Issue 37, November/December 1997, pp. 92-93.

Johnson, Ken. "Joseph Kosuth", New York Times, October 11, 1997

Morgan, Robert C. "Joseph Kosuth", Review, November 1, 1997.

7. Periodical and Newspaper Articles

1990

Sandqvist, Tom. "Mista ei voi puhua, silta on vaiettava (The Play of the Unsayable)." Taide (Finland) 30, no. 1 (1990): 44-49, 67, ill.

Gross, Roland. "Der Vordenker der Konzeptkunst." Der Tagesspiegel (Berlin), January 4, 1990.

Vettese, Angela. "Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto at Giorgio Persano Gallery, Milan [review]." Flash Art (Milan), no. 150 (January/February 1990): 140-141, ill.

Zanger, Pat. "Art and Wittgenstein [review]." Sabena in flight Magazine (Brussels) (January 1990): 38

Cumps, Jean. "En contrepoint l'exposition Wittgenstein au Palais des Beaux-Arts." +/O (Brussels), no. 55 (February 1990): 14-15, ill.

Prat, Veronique. "La collection d'art contemporain d'un `galeriste' parisien." Le Figaro Magazine (Paris) no. 14140, February 10, 1990, supplement, pp. xiv-xv, ill.

Draxler, Helmut. "Wittgenstein: Wiener Secession [review]." Artforum (New York) 28, no. 7 (March 1990): 173.

Avgikos, Jan. "Tell Them It Was Wonderful*: Wittgenstein and the Nature of Art." Artscribe (London), no. 80 (March-April 1990): 66-69, ill.

Plagens, Peter. "Subverting Art with Art[review]." Newsweek, April 23, 1990, p. 70.

Bozovic, Zoran. "Joseph Kosuth: Umetnost kao opredmec ena filozofija." Moment (Beograd), no. 18 (April-June 1990): 25-29, ill.

Bordowitz, Hank. "Freud's House." Smart (New York), no. 9 (May 1990): 36, ill.

Timberman, Marcy. "Language, Thought and Reality [review]." Artweek (Los Angeles) 21, September 27, 1990, p. 14.

Tallmer, Jerri. "Ageless acts of defiance[review]." New York Post (New York), September 28, 1990, p. 22.

1990 (continued)

- Pessin, Esther. "B'klyn Museum lets it all hang uot[review]." New York Post (New York), October 2, 1990.
- Broussard, Sharon. "'Unmentionable' art display [review]." Daily News (New York), October 4, 1990.
- McCarthy, Sheryl. "Masterpiece in forward thinking [review]." Newsday (New York), October 8, 1990, p. 8.
- Wallach, Amei. "Kosuth's antidoto to the battle over art [review]." Newsday (New York), October 10, 1990.
- Reguna, Isidoro. "El juego de lo inetable [review]." Sub Rosa: arte y estetica (Autumn 1990): 5-8, ill.
- Hayt-Atkins, Elizabeth. "Faxing It." Art & Auction (New York) 13, no. 4 (November 1990): 44-48, ill.
- Lauter, Rolf. "Zeitgenössische Kunst in Städtischen Raum." Weltkunst (München), November 15, 1990, p. 38.
- Smith, Roberta. "Unmentionable art through the ages[review]." The New York Times, November 11, 1990.
- "Notes and Comments: After Cincinnati, Brooklyn Gives Us the Unspeakable [review]." The New Criterion (New York), no. 9 (November 1990): 3-4.
- Mercer, Valerie J.. "Daring museum exhibit seeks to challenge conventional taste [review]." New York Times (New York), November 1990.
- Buchloh, Benjamin H.D. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." October (Cambridge), no. 55 (Winter 1990): 105-143, ill.
- Lewis, James. "Brooklyn Museum, NY [review]." Artforum (New York) 30, no. 4 (December 1990): 134, ill.

1990 (continued)

Glueck, Grace. "At Brooklyn Museum, An Artist Surveys the Objectionable [review]." New York Times (New York) December, 1990.

Worwag, Barbara. "Concept Art und Semiotik." Semiosis (Baden- Baden) Heft 3/4 (1990): 72-85.

1991

Decter, Joshua. "The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable [review]." Arts Magazine (New York) 65, no. 5 (January 1991): 100, ill.

Huntoon, Siri. "Sense and Sensibility [review]." Art News (New York) 90, no. 1 (January 1991): 28, ill.

Johnson, Ken. "Forbidden Sights [review]." Art in America (New York) 79, no. 1 (January 1991): 106-109, ill.

Lavin, Sylvia. "Joseph Kosuth: Hommage à Champollion[review]." Art Press (Paris), no. 154 (January 1991): 82-83, ill.

Thomas, Mona. "Joseph Kosuth[review]." Beaux Arts (Paris), no.86 (January 1991): 94-95, ill.

Brown, Azby. "Reproduced Authentic [review]." Artforum (New York) 29, no. 6 (February 1991): 141, ill.

Fischer, Stefan. "Den Pinsel wegwerfen?" Stuttgarter Journal (Stuttgart), nr. 2 (February 1991): 32-33, ill.

Bogh, Mikkel. "Hvordan ser betydning ud?" Informations (Copenhagen), February 2, 1991.

Oreddson, Lars-Gorán. "Kunst kan aldrig hänga upp och ner." Sydsvenskan (Copenhagen), February 6, 1991.

Cuvelier, Pascaline. "Deux artistes: Kosuth & Champollion [review]." Libération (Paris), March 3, 1991.

1991 (continued)

Lauter, Rolf. "Auf dem Weg zu einer neuer Kunst im öffentlichen Raum[review]." Kunstchronic (March 1991): 149-157.

Le Blanc, Alain. "J.F.-Champollion - J. Kosuth: Rencontre autour d'une place." La Dépeche du Midi (Toulouse), March 10, 1991.

Forstbauer, Nikolaus B.. "Typen statt Szene." Pan (Munchen), no.4 (March 22, 1991): 48-49, ill.

Morgan, Robert C. "Word, Document, Installation: Recent Developments in Conceptual Art." Arts Magazine (New York) 65, no. 9 (May 1991): 65-69, ill.

Jansen, Sébastien. "L'Art Contemporain: Joseph Kosuth." L'Eventail (Brussels), May 1991, pp. 14-19, ill.

Trimarco, Angelo. "Kosuth, aforismo al neon [review]." Il Mattino (Napoli), May 4, 1991, p.13.

Van den Abeele, Lieve. "Kosuth bouwt monument met hiërogliefen [review]." De Standaard (Antwerp), July 9, 1991, p.5, ill.

Buchloh, Benjamin H.D. "Benjamin Buchloh Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub." October (New York), no. 57 (Summer 1991): 158-1-61.

Faust, Gretchen. "Rubin Spangle Gallery, NY [review]." Arts Magazine (New York) 65, no. 10 (Summer 1991): 94-95, ill.

Bandini, Mirella. "Turin in the 1970s: Fiat, arte povera, and other heroes." Flash Art (Milan), no. 160 (October 1991): 104-109, ill.

Christov-Bakargiev, Carolyn. "Lia Rumma Gallery, Naples [review]." Flash Art (Milan), no. 160 (October 1991): 151, ill.

Bekaert, Geert. "Joseph Kosuth: een tekst om op te lopen [review]." Archis (Amsterdam), no. 10 (October 1991): 9, ill.

Briante, Miguel. "El arte como idea como idea[review]." Pagina 12 (Buenos Aires), October 29, 1991.

1992 (continued)

Amei, Wallach. "Copping art in Germany[review]." New York Newsday (New York), July 5, 1992, pp. 24-25.

Knight, Christopher. "Look for the American label." Los Angeles Times (Los Angeles), July 12, 1992, pp. 3-4, 84, ill.

Levin, Kim. "Jan Who? Docu What?[review]" Village Voice (New York), July 14, 1992, pp. 95-96.

Zanazzo, Alberto. "Joseph Kosuth and Michelangelo Pistoletto [review]." Flash Art (Milano), No. 168 (June/July 1992).

Liska, Pavel. "Koncepcní umění Josepha Kosutha, 'Art After Philosophy and After.'" Vytvarné, Umení, The Magazine for Contemporary Art (Prague)(January 1992): 3-21, ill.

Sládeček, Prlozil Petr. "Poznámky ke Kathexis." Vytvarné, Umení, The Magazine for Contemporary Art (Prague) (January 1992): 18-20, ill.

Kuijken, Ilse. "Joseph Kosuth." Kunst & Museum Journaal (Amsterdam), Vol. 3, No. 6 (1992): 9.

Jungk, Peter Stephan. "Wann malst du endlich wieder etwas schönes, Joseph!" Frankfurter Allgemeine Magazin (Frankfurt), Week 32, August 7, 1992, 1992, pp. 10-17, ill.

Lösel, Anja. "Documenta[review]." Stern Magazin (Hamburg), Nr. 26, June 17, 1992, pp. 62-63.

"Joseph Kosuth" TipoGrafica (Buenos Aires), no. 16 (1992): 6-7, ill.

Faccaro, Rosa. "Kosuth: Su Retorno a Buenos Aires - El Juego de lo Indecible [review]." Artinf-Arte Informa (Buenos Aires), Año 16, no. 82 (October 1992): 43, ill.

Balestra, Sara. "Kosuth: Su Retorno a Buenos Aires - Habia Una Vez[review]." Artinf-Arte Informa (Buenos Aires), Año 16, no. 82 (October 1992): 43, ill.

1992 (continued)

Bilardello, Enzo. "Accademia Americana, Kosuth e Pistoletto [review]." Corriere della Sera (Rome), February 5, 1992, p.43, ill.

Villa, Giuditta. "Quando una Venere si nasconde tra gli stracci [review]." La Repubblica. Trova Sera. (Rome), February 7 - March 4, 1992.

Coen, Ester. "Una Venere fra gli stracci: La mostra di Joseph Kosuth e Michelangelo Pistoletto [review]." La Repubblica (Rome), March 6, 1992.

"Die Documenta als Kunstwerk. Neue Galerie. Joseph Kosuth." Kunstforum (Ruppichteroth), no. 119 (1992): 425-429, ill.

"Kunst im Tunnel bringt Licht ins Dunkel zweier Angströhren." Ez (Esslingen), June 29, 1992.

"Unbekannte Löschen Neonlettern die Lebenslichter aus." Esslinger Zeitung (Esslingen), July 3, 1992, p. 7.

Richard, Paul. "The Writing of the Wall, At the Hirshhorn, Joseph Kosuth's Work of Thought." The Washington Post (Washington D.C.), October 8, 1992, p. C1.

Vergine, Lea. "Ecco Kassel, la nuova Babele[review]." Corriere della Sera (Rome), June 17, 1992: Terza Página, p. 6.

Briganti, Giulliano. "Kassel sottovuoto[review]." La Repubblica (Rome), June 20, 1992, p. 32.

Myers, George. "Book about art exhibit revives censorship debate." The Columbus Dispatch (Columbus), June 27, 1992: Section H.

Dorsey, John. "Artist Joseph Kosuth goes on the offensive to defend art called objectionable[review]." The Baltimore Sun, Arts & Entertainment (Baltimore), July 19, 1992: Section J: 1/3.

Morgan, Robert C. "Art After Philosophy and After." Meaning N 11, 1992.

Seudero, Domenico. "Joseph Kosuth and Michelangelo Pistoletto[review]." Tema Celeste International (Syracusa) anno X, no. 2 (April-May 1992): 104, ill.

1991 (continued)

Hayt-Arkins, Elizabeth. "It's Art by Fax and by Phone." Elle-Decor (New York) 2, no. 8 (October 1991): 42-44, ill.

Tarantino, Michael. "Musée Champollion, Figeac, France [review]." Artforum (New York) 30, no. 2 (October 1991):138-139.

Briante, Miguel. "Desafios para la cabeza[review]." Página 12 (Buenos Aires), November 26, 1991.

Philippon, Sylvie. "Kosuth: Hommage a la l'Egyptrien [review]." Omnibus (Paris), November 1991.

Shaw, Edward. "Cracking Kosuth's Cosmic Mode [review]." Buenos Aires Herald (Buenos Aires), December 1, 1991, p.11.

Galli, Aldo. "Arte Conceptual". La Nación (Buenos Aires), December 7, 1991.

Perretta, Gabriele. "Joseph Kosuth. L'arte, il testo, il contesto [review]." Flash Art (Milan), no. 163 (1991): 85, ill.

Posposlova, Hana. "Detente - Vystava modeniho Umeni [review]." Moravsky Expres (Brna), December 12, 1991, p.2.

1992

Martin-Crosa, Ricardo. "El arte como magia[review]." Arte al Día Internacional (Buenos Aires), año 13, no.44 (May 1992): 46-47, ill.

Brill, Rosa. "Joseph Kosuth: El Arte Como Idea Como Idea (1)[review]." La Nacion (Buenos Aires), January 5, 1992, p. 6, section 7, ill.

Chamonikola, Kaliopi. "Derente [review]." Atelier (Brno), January 1, 1992, p.1.

Faunce, Sarah. "Theory and Practice." Museum News (Washington, D.C.) (January/February 1992): 36-39, ill.

"Joseph Kosuth e Michelangelo Pistoletto: Incontre ravvicinati sulla tavolazzo[review]." Il Giornale di Italia (Rome), February 5, 1992.

1993

Kuspit, Donald. "Pleasure: In Memoriam." Sculpture (Washington) January - February, 1993: 39-41, ill.

Hay, Sherri. "Portrait of the Artist as a Foreign National." Budapest Week/Mahir Observer (Budapest), February 11-17, 1993.

Hay, Sherri. "The Conflict." Budapest Week/Mahir Observer (Budapest) February 11-17, 1993.

Schwarze, Dirk. "Kleiner Spiegel der Documenta 9." HNA (Kassel), April 23, 1993.

Romer, Stefan. "Im Steinbruch der Literatur[review]." StadtRevue (Stuttgart), no. 1 (1993): 140, ill.

Forstbauer, Nikolai B.. "Ein Ort der Kunst als Bühne des Verschwindens [review]." Stuttgarter Nachrichten (Stuttgart), May 13, 1993.

Hoffman, Gabriele. "Die verborgene Seite des Wortes[review]." Stuttgarter Zeitung (Stuttgart), May 14, 1993.

Aichele, Christoph. "Das ganze Universum als Buch[review]." Esslinger Zeitung (Esslingen), May 18, 1993.

Kachelriess, Andrea. "Grammatikalisch[review]". Lift (Stuttgart), no. 5 (1993)

Schjeldahl, Peter. "Awash in the Venice Biennale[review]." Los Angeles Times (Los Angeles), Sunday June 20, 1993, pp.4/6.

Braet, Jan. "Papa wordt 100 jaar[review]." Knack (Antwerpen), no. 25, June 23, 1993, pp. 78-81, ill.

Schjeldahl, Peter. "Canal Vision[review]." Village Voice (New York), Vol. XXXVIII, no. 27, July 6, 1993, pp. 58-59.

Schütz, Heinz. "Jenseits von Utopie und Apokalypse?" Kunstforum International (Ruppichteroth), Bd. 123 (1993): 70, ill.

1993 (continued)

Ermen, Reinhard. "Joseph Kosuth (Eine Grammatische Bemerkung)[review]." Kunstforum International (Ruppichteroth), Bd. 123 (1993): 360-361, ill.

Lippert, Werner. "Der Blick hinten den Spiegel." Kunstforum International (Ruppichteroth), Bd. 123 (1993): 118-122, ill.

De Oliveira, Nicolas; Oxley, Nicola and Petry, Michael. "On Installation." Art & Design (London), no. 30 (1993): 7-11, ill.

Mali, Wu. "Joseph Kosuth." Artist Magazine (Taipei), no. 7 (1993): 304

"Kosuth bleibt in Esslingen." Esslinger Zeitung (Esslingen), September 16, 1993, p. F1

Kandel, Susan. "Finding a Space Between Mind and Matter." The Los Angeles Times (Los Angeles), October 28, 1993, p. F9

Vallongo, Sally. "Kosuth gives new menaing to art." The Blade, (Toledo, Ohio), October 31, 1993, p. E 1-2.

Levin, Kim. "Joseph Kosuth". The Village Voice (New York), November 9, 1993

Koch-Widman, Andrea. "Statt der Bürokräte sperrt sich die Natur. Ein "Schiller Labyrinth" von Joseph Kosuth." Stuttgarter Zeitung, November 11, 1993.

Vogel, Sabine B. "Joseph Kosuth: A Grammatical Remark." ArtForum International (New York), xxxii, No.3, November (1993): 120

1994

Kent, Sarah. "Three's company." Time Out (London), January 19-26, 1994.

Mac, Ritchie. "A history lesson in contemporary paint". Financial Times (London), February 4, 1994.

Jones, Gareth. "Symptoms of Interference, Conditions of Possibility." Flash Art, No. 175 (March/April 1994): 112.

1994 (continued)

Thorp, David. "Symptoms of Interference, Conditions of Possibility." Untitled (London), Issue number 4 (Spring 1994).

Batchelor, David. "Symptoms of Interference, Conditions de la faisabilité." Art Press (Paris), April 1994, pp. 24-25.

Forstbauer, Nicolai. "Ein Ort der Kunst als Bühne des Verschwindens." Stuttgarter Nachrichten, May 13, 1994

Hoffmann, Gabriele. "Die verborgene Seite des Wortens." Stuttgarter Zeitung, May 14, 1994.

Manor, Dalia. "Symptoms of Interference, Conditions of Possibility." Studio, Israeli Art Magazine, No. 54 (June/July 1994): pp. 68-69.

News du Magazine. "Stuttgart; Joseph Kosuth." Galleries Magazine (Paris) Numero 60 (été/summer 1994): p. 17

Levin, Kim. "Trans-Europe Express." The Village Voice (New York), September 27, 1994, p. 94.

Rypson, Piotr. "Joseph Kosuth." Obieg (Warsaw) No. 61-62 (May-June 1994): 3 -15.

Schmidt-Wulffen. "Spatial Discourse." Vytarné Umení (Prague), No. 4, 1994, pp. 6-21.

Stokes, Henry Scott. "Japan Plunges Into Public Art." The New York Times, October 30, 1994.

1995

MacAdam, Barabara A., "Motto, Image and Verse." ARTnews (New York), May 1995, p. 120.

Ramljak, Suzanne. "Joseph Kosuth. Studio." Sculpture (New York), (May-June 1995), pp. 18-19.

Guerreiro, Antonio.. "A estética sem dogmas." Expresso (Lisbon), (July 1995), p.17

"Kosuth in Oslo". Vårt Land (Oslo), October 28, 1995

1995 (continued)

Sandberg, Lotte. "A Table is a Table is a Table." Aftenposten Morgenutg. (Oslo), October 29, 1995

Harbo, John and Ditlev, Lars. "American Art of Thought." Aftenposten Morgenutg. (Oslo), October 29, 1995

Kokkin, Jan. "Philosophy as Art." Dagens Næringsliv (Oslo), October 30, 1995

Volle, Wenche. "The Art Norway didn't want." Dagbladet (Oslo), October 31, 1995

Grøgaard, Stian. "Hospitality bordering Irony." Morgenbladet (Oslo), November 3, 1995

Nilsson, John Peter. "A Lesson in the Art of Living." Aftonbladet (Stockholm), November 18, 1995

"One and Three Chairs". Klassekampen (Oslo), November 20, 1995

Grøtvedt, Paul. "Conceptual Art - Art out of its Mind?" Aftenposten Morgenutg. (Oslo), November 24, 1995

Serck, Peter. "Art as Idea World." Klassekampen (Oslo), November 24, 1995

Blom, Ina. "Only in the Brain?" Aftenposten Morgenutg. (Oslo), December 4, 1995

Thorkildsen, Asmund. "Contemporary Art As Conceptual Praxis." Aftenposten Morgenutg. (Oslo), December 8, 1995

Vetland, Barbara. "Death of the Artwork" Numer 24 (Oslo), No. 2, 1995, pp. 30-31

MacAdam, Barbara A., "A Conceptualist's Self Conceptions." ARTnews, (December 1995), pp. 124-127.

Espinoza, Eugenio. "Yo sé, Kosuth." El Nacional (Caracas), December 17, 1995.

1996

Schwerfel, Heinz-Peter. "Kunst hat nichts mit Geschmack zu tun." Art. Das Kunstmagazin. No. 3, March 1996, pp. 54-63.

Mosquera, Gerardo. "Intervenciones en el espacio." Art Nexus, No. 20 (April - June 1996), pp. 72-74.

Ramos, Maria Elena. "Once Miradas." El Nacional (Caracas), April 7, 1996.

Palomero, Federica. "La métafora o el Ready - Made de Joseph Kosuth." Imagen (Caracas), No. 100-117 (May - June 1996).

Fuenmayor, Jesus. "Intervenciones en el espacio." Flash Art (Milan), May - June 1996, p.57.

1997

Sherman, Mary. "Joseph Kosuth puts the meaning of art to the text." Boston Herald (Boston), January 31, 1997, p. 10 and 32.

McQuaid, Kate. "Kosuth challenges presumptions about art." The Boston Globe (Boston), March 12, 1997

Clancy, Luke. "Conceiving Conceptualism." The Irish Times, (Dublin), March 13, 1997, p.14

Dunne, Aidan. "Conceptual Intercourse." The Tribune Magazine (Dublin), March 16, 1997, p.27

Moroney, Mic. "Joseph Kosuth. Irish museum of Modern Art, Dublin." The London Independent (London), April 1, 1997.

Heartney, Eleanor. "Joseph Kosuth. L'Art, générateur de conscience/The Production of Consciousness", Art Press, Nr. 223, (April 1997), pp. 30-37. Interview.

Ruane, Medb. "Rebel without a cause." The Sunday Times (Dublin), April 6, 1997.

Oakley, Jason. "An Interview with Joseph Kosuth." SSI Annual (Dublin), NO. 4D, 1997.

1997 (continued)

Smith, Roberta. "The Streets of Soho. Despite Changes, a Gallery Scene That's Resilient," The New York Times, May 9, 1997. pp. C1, C24.

Johnson, Ken. "Joseph Kosuth," The New York Times, October 10, 1997.

Jones, Ronald. "Joseph Kosuth" Frieze (London), Nr. 37 (November / December 1997): pp. 92-93.

8. General Books

Aloisio, Leo and Filiberto Menna. "Analisi delle proposizioni concettuali." In Critica in atto. Rome: Centro Stampa Accademia, 1973.

Arnason, H. Harvard. History of Modern Art. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1985, pp. 703, 705, ill.

Avella, Leonardo. L'effimero spaziale e la nuovaimagine. Siena: Edizioni il Ceccio, 1985, p. 40.

Baker, Kenneth. Minimalism. New York: Abbeville Press, 1988, pp. 90, 92, 94.

Barilli, Renato. L'Arte Contemporanea: Da Cezanne alle ultimetendenze. Milan: Feltrinelli, 1985, pp. 318-319, ill.

Battcock, Gregory, ed. Idea Art. New York: E.P. Dutton, 1973, pp. 70-101.

Battcock, Gregory, ed. Minimal Art: A Critical Anthology. New York: E. P. Dutton, 1968, p. 431, ill.

Bocchi, Giancarlo, ed. Arte e Pratica Politica. Parma: Edizioni Tra, 1979. pp. 60-65, ill.

Bonito Oliva, Achille. Europe/America: The Different Avant-Gardes. Milan: Franco Maria Ricci Editore, 1976, p. 182, ill.

Bourel, Michel. "Art Conceptuel." In Art Conceptuel I [ex.cat.] Bordeaux: Musée d'Art Contemporain, 1988, pp. 9-12.

Britt, David, ed. Modern Art: Impressionism to Post-Modernism. Boston, Toronto, London: Little, Brown and Company, 1989, pp. 381-382, ill.

Brundage, Susan and Janelle Reiring, eds. Leo Castelli: Twenty Years. New York: Leo Castelli Gallery, Inc., 1977, pp. 102-103, ill.

Buchloh, Benjamin H.D. "De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel)." In L'art conceptuel, une perspective [ex.cat] Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 25-53. In English and French.

Buettner, Stewart. American Art Theory, 1945-70. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1981, p. 147.

Burnham, Jack. The Structure of Art. New York: George Braziller, 1971, pp. 153-155.

Celant, Germano. Arte Povera. Milan: Mazzotta, 1969. English Edition, New York: Praeger Publishers, 1969, pp. 98-101.

Celant, Germano. Precronistoria 1966-69. Florence: Centro Di, 1976, pp. 25-26, 43, 56-58, 61, 64, 86, 89, 106-108, 112-113, 131, 133, 138-139, 142, 151-152.

Celant, Germano. Unexpressionism: Art Beyond the Contemporary. New York: Rizzoli, 1988, pp. 282-291, ill.

Celant, Germano. "Untitled, 1975." In 1970-1975 Paul Maenz Köln Cologne: Paul Maenz, 1975. pp. 24-25, 60-61, 84-85, ill. Text in German and English.

Centre d'art contemporain, Genève: 1974-1984. Foreword by Adelina von Furstenberg. Geneva: Centre d'art contemporain, 1984, pp. 64-65, ill.

Centre d'art contemporain, Genève: 1985-1989. Foreword by Adelina von Furstenberg. Geneva: Centre d'art contemporain, 1989, pp. 23, 37, ill.

Collection: 1985. Lyon: Musée St. Pierre, 1985, pp. 34-38, ill.

Connor, Steven. Postmodernist Culture. Oxford: Basil Blackwell, 1989, p. 239.

Cora, Bruno. "Joseph Kosuth 'Modus Operandi': Cancellato, Rovesciato." In "Modus Operandi": Cancellato, Rovesciato. Un Opera de Joseph Kosuth al Museo di Capodimonte. Naples: Electa Napoli, 1988, pp. 12-19.

Czartoryska, Urszula. Od Pop-Artu do Sztuki Konceptualnej. Warsaw: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1976, pp. 267, 275, 334, ill.

Daval, Jean-Luc. "Dans le courant de l'art conceptuel." Skira Annuel no. 1. Geneva: Editions d'Art Albert Skira, 1975, pp. 38-59, ill.

Davis, Douglas. Art Culture: Essays on the Postmodern. New York: Harper & Row, 1977, pp. 14, 16, 62.

de Duve, Thierry. Resonances du Readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition. Nimes: Editions Jacqueline Chambon, 1989, pp. 236, 242, 250, 270, 279, ill.

Dexeus, Victoria Combalia. La Poetica de lo Neutro: Analisis y Critica del Arte Conceptual. Barcelona: Editorial Anagrama: 1975, pp. 87-105.

Diacono, Mario. Verso una nuova iconografia. Reggio Emilia: Collezione Tauma, 1984, pp. 231-235, ill.

Dorfles, Gillo. Ultime tendenze nell'arte d'oggi, 6 ed. Milan: Feltrinelli, 1984, pp. 14, 15, 19, 22, 132, 134, 136, 138, 139, 144, 151, 183, 186, 193, 194, ill.

Durner, Leah. "Aspects of Conceptualism in American Work." In Aspects of Conceptualism in American Work [ex.cat.] New York: Avenue B Gallery, 1987, n.p.

Engberg, Juliana, McDonald, Ewen, eds., 1998 Telstra Adelaide Festival Visual Arts Program: Sacred and Profane, Adelaide: 1998 Telstra Adelaide Festival Visual Arts Program, 1998, pp. 62-80 (Artist's pages).

Faust, Wolfgang Max. Bilder werden Worte. Munich: Carl Hanser Verlag, 1977, pp. 24-25, 196, 231, 242, 290.

Filippucci, Dante. Nell'arte concettuale il valore non fa problema. Perugia: Editore Urbani, 1975, p. 10.

Fonce, Jan. "Upon Reflection: Conceptualizing Conceptual Art(ists)." In Concept Art [ex.cat.] Copenhagen: Stalke Galleri, 1988, pp. 34-39. In English, French, German and Dutch.

Freedman, Martin. "The Sixties: Remembrance of Things (Recently) Past." A View of A Decade [ex.cat.] Chicago: Museum of Contemporary Art, 1977, pp. 7-17.

De Fusco, Renato. Storia dell'arte contemporanea. Rome-Bari: Laterza, 1983, pp. 260, 273, 277-278, 404, ill.

Gintz, Claude. "L'art conceptuel, une perspective." In L'art conceptuel, une perspective [ex.cat.] Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 13-23. In English and French.

Glozer, Laszlo. Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939. Cologne: DuMont Buchverlag, 1981, p. 315, 490, ill.

Gohr, Siegfried and Gachnang, Johannes. Bilder Streit: Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960. Cologne: DuMont Buchverlag, 1989, p. 173.

Gookin, Kirby. "Joseph Kosuth and the Early Investigations." Master's Thesis, Columbia University, 1984.

Gottlieb, Carla. Beyond Modern Art. New York: E.P. Dutton, 1976, pp. 344-345, 371, 373, 377.

Groh, Klaus. If I Had A Mind....Concept Art/Project Art. Cologne: DuMont Aktuell, 1971, n.p., ill.

del Guercio, Antonio. Storia dell'arte presente: Europa e Stati Uniti dal 1945 a oggi. Rome: Editori Riuniti, 1985, pp. 117, 120, 131, ill.

Guercio, Gabriele. "Formes dans la resistance: Barry, Huebler, Kosuth et Weiner contre la presse americaine." In L'art conceptuel, une perspective [ex.cat.] Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 65-81. In English and French.

Guercio, Gabriele. "Rooted Rhetoric: Imperfections in Humanism." in Rooted Rhetoric: Una Tradizione nell'Arte Americana [ex.cat.] Naples: Guida Editori, 1986, pp. 12-21. In English and Italian.

Hardy, Tom. "Language in Conceptual Art." In Modes of Address: Language in Art Since 1960 [ex.cat.] New York: Whitney Museum of American Art, 1988, pp. 3-5.

Harrison, Charles. "Art Object and Artwork." In L'art conceptuel, une perspective [ex.cat.] Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 55-64. In English and French.

Hartt, Frederick. Art: A History of Painting, Sculpture, Architecture, 3rd ed. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1989, p. 950.

Hertz, Richard, ed. Theories of Contemporary Art. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1985, pp. 93-102, 103-106, 146, 180, 263.

Hoet, Jan. "Chambres d'amis: een Museum op avontuur." In Chambres d'amis [ex.cat.] Ghent: Museum van Hedendaagse Kunst, 1986, pp. 11-22.

Honnef, Klaus. Concept Art. Cologne: Phaidon, 1971, pp. 63-67, ill.

Hunter, Sam and Jacobus, John. American Art of the Twentieth Century. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1973, pp. 465, 495, ill.

Hunter, Sam and Jacobus, John. Modern Art: From Post-Impressionism to the Present. New York: Harry N. Abrams, Inc.: 1976, p. 319.

Inbøden, Gudrun. "Joseph Kosuth: Künstler und Kritiker der Moderne." In Joseph Kosuth: Bedeutung von Bedeutung: Texte und Dokumentation der Investigationen über Kunst seit 1965 in Auswahl [ex.cat.] Stuttgart: Staatsgalerie, 1981, pp. 10-27. In English and German.

Janson, H. W. History of Art, 3rd ed. Revised and expanded by Anthony F. Janson. New York: Harry N. Abrams, Inc., 723, ill.

Johnson, Ellen, ed. American Artists on Art. New York: Harper & Row, 1982, pp. 134-137.

Johnson, Ellen. Modern Art and the Object. New York: Harper & Row, 1976, pp. 42-43.

Jones, Ronald. "The Beauty of Circumstance." In The Beauty of Circumstance [ex.cat.] New York: Josh Baer Gallery, 1987, n.p.

Joseph Kosuth: Investigationen über Kunst & 'Problemkreise' seit 1965 [ex.cat.] Lucerne: Kunstmuseum Luzern, 1973, 5 vols. Text by Terry Atkinson, Michael Baldwin, Philip Pilkington, Mel Ramsden, David Rushton and Terry Smith.

Jouan, C. "Le mot." In Cadres en l'aire [ex.cat.] Rennes: Centre d'Histoire de l'Art Contemporain, 1987, pp. 16-17, ill.

Juhl, Carsten. "The Cognitive in the Work of Art." In Exchange of Meaning: Translation in the Work of Joseph Kosuth [ex.cat.] Antwerp: Museum van Hedendaagse Kunst and International Cultureel Centrum, 1989, pp. 78-113. In English, French and Dutch.

Kelly, Mary. "Re-viewing Modernist Criticism." In Brian Wallis, ed. Art After Modernism: Rethinking Representation. Boston: David R. Godine, Inc., 1984, pp. 87-103, ill.

Kirshner, Judith Russi. "Words at Liberty." In Words at Liberty [ex.cat.] Chicago: Museum of Contemporary Art, 1977, pp. 3-14.

Knight, Christopher. Art of the Sixties and Seventies: The Panza Collection. New York: Rizzoli, 1983, pp. 52-53, 234-237, 264, ill.

Kuspit, Donald B. "Flak from the 'Radicals': The American Case against Current German Painting." In Brian Wallis, ed. Art After Modernism: Rethinking Representation. Boston: David R. Godine, Inc.: 1984: p.137-151.

Lebovici, Elisabeth. "L'ombre sans doute." In Le Fragment et le Hérisson [ex.cat.] Olonne sur Mer: Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, 1986, n.p.

Levanto, Yrjana. "Kasitetaide -- ajatuksjen Atlantis [Conceptual Art—An Atlantis of Ideas]." In Ars '83 [ex.cat.] Helsinki: Helsingfors, 1983, pp. 24-38, ill.

Levin, Kim. Beyond Modernism. New York: Harper & Row, 1988, pp. 152, 165.

Le Vine, Charles. "Open the 'Open' Work of Art." In Rooted Rhetoric: Una Tradizione nell'Arte Americana [ex.cat.] Naples: Guida Editori, 1986, pp. 124-133. In English and Italian.

Lippard, Lucy R. Changing: Essays in Art Criticism. New York: E.P. Dutton, 1971, pp. 262, 310, ill.

Lippard, Lucy R. Overlay: Contemporary Art and the Art of Pre-History. New York: Pantheon Books, 1983, p. 96.

Lippard, Lucy R. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966-1972. New York: Praeger Publishers, 1973, pp. 14, 24-25, 30, 64, 72-73, 113-114, 127-133, 174-175, ill.

Lucie-Smith, Edward. Art Now. New York: Morrow, 1981, pp. 420-430, 437, ill.

Lynton, Norbert. The Story of Modern Art, Second Edition. Oxford: Phaidon Press, Ltd., 1989, pp. 288, 377, ill.

van der Marck, Jan. American Art: Third Quarter Century [ex.cat.] Seattle: Seattle Art Museum, 1973, pp. 88-89, 117-118, ill.

von Mechelen, Marga. "Language as Art: Art as Language: A Study of the Journals Art-Language and The Fox." Ph.D. Diss., Arnhem, 1978.

Maenz, Paul and Gerd de Vries. Art & Language. Cologne: DuMont Schauberg, 1972, pp. 74-108. In English and German.

Maenz, Paul and Gerd de Vries. "Joseph Kosuth: `Kunst existiert nur in der Form von Praxis.'" In Joseph Kosuth: Beiträge zur Konzeptuellen Kunst 1965-1976 [ex.cat.] Bremen: Kunsthalle, 1976, n.p.

Menna, Filiberto. "L'arte concettuale." In L'Arte Moderna, vol. 14, Franco Russoli, ed. Milan: Fratelli Fabbri Editori, 1978.

Menna, Filiberto. Critica della critica. Milan: Feltrinelli, 1980, pp. 13-20.

Menna, Filiberto. La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone. Turin: Einaudi, 1975, pp. 85-91.

Meyer, Ursula. Conceptual Art. New York: E.P. Dutton, 1972, pp. 152-171, ill.

Migliorini, Ermanno. L'arte e la città. Florence: Edizione d'arte il fiorino, 1975.

Migliorini, Ermanno. Conceptual Art. Florence: Edizione d'arte il fiorino, 1972, pp. 119-128, ill.

Millet, Catherine. "Joseph Kosuth." In Joseph Kosuth: Investigations sur l'art et problématique, 1965-1973 [ex.cat.] Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974, n.p., ill.

- Millet, Catherine. Textes sur l'art conceptuel. Paris: Editions Daniel Templon, 1972, pp. 53-56.
- Minimal & Earth & Concept Art. Poland: Jazzpetit, 1982, pp. 254-302, ills.
- Morgan, Robert C. "Beyond Formalism: Language Models, Conceptual Art and Environmental Art." In An American Renaissance: Painting and Sculpture Since 1940 [ex.cat.] New York: Abbeville Press, 1986, pp. 47-157.
- Morgan, Robert C. "The Role of Documentation in Conceptual Art: An Aesthetic Inquiry." Ph.D. Diss., New York University, 1978.
- Morton, L.H. "Theories of Three Conceptual Artists: A Critique and Comparison [Kosuth, LeWitt, Atkinson]. Ph.D. Diss.: Ball State University, 1985.
- Nittve, Lars. "Implosion." In Implosion: Ett Postmodernt Perspektiv/A Postmodern Perspective [ex.cat.] Stockholm: Moderna Muséet, 1987, pp. 13-39. In English and Swedish.
- O'Doherty, Brian. Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space. San Francisco: The Lapis Press, 1976, pp. 63-64, ill.
- ORDET Bebådadt Nedbrutet Återfött [ex.cat.] Stockholm: Svenska Kyrkans kulturråd och Stockholm Kulturhuvudstad-98, 1998, pp. 14-15, 48.
- Osterwold, Tilman. "'Blow Up': Zeitgeschichte." In Blow Up [ex.cat.] Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, 1987, pp. 11-21, ill.
- Pansera, Anty and Maurizio Vitta. Guida all'arte contemporanea. Marietti: Casale Monferrato, 1986, pp. 185, 187, 188.
- Phillips, Lisa. "Art and Media Culture." In Image World [ex.cat.] New York: Whitney Museum of American Art, 1989, pp. 57-93, ill.
- Phillipson, Michael. Painting, Language and Modernity. London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1985, p. 106.
- Pincus-Witten, Robert. Eye to Eye: Twenty Years of Art Criticism. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984, pp. 143, 185.

- Plagens, Peter. "Ed Ruscha, Seriously." In The Works of Edward Ruscha [ex.cat.] New York: Hudson Hills Press, 1982, pp. 32-40, ill.
- Poinsot, Jean-Marc. "Deni d'exposition." In Art Conceptuel I [ex.cat.] Bordeaux: Musée d'Art Contemporain, 1988, pp. 13-21.
- Prinz, Jessica. Art Discourse/Discourse in Art. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991, pp. 1, 2, 5-10, 45-78, ills.
- Prinzhorn, Martin. "Shift and Replacement." In Exchange of Meaning: Translation in the Work of Joseph Kosuth [ex.cat.] Antwerp: Museum van Hedendaagse Kunst and International Cultureel Centrum, 1989, pp. 16-23. In English and Dutch.
- Robins, Corinne. The Pluralist Era: American Art, 1968-1981. New York: Harper & Row: 1984, pp. 26-29, 32-33, ill.
- Rorimer, Anne. "Essay." In 1976: 72nd American Exhibition [ex.cat.] Chicago: Art Institute of Chicago, 1976, pp. 5-9.
- Rorimer, Anne. "Photography-Language-Context: Prelude to the 1980's," in A Forest of Signs [ex.cat.], Catherine Gudis, ed. Cambridge, MA & London: MIT Research Press, 1989, pp. 129-153, ill.
- Russell, John. The Meanings of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art and Harper & Row, 1981, p. 398.
- Sandback, Amy Baker. Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984, pp. 151, 242-247, 250-252, 259, 263, 293-295, ills.
- Sandler, Irving. American Art of the 1960s. New York: Harper & Row, 1988, pp. 138, 294, 350, 352, 354, 357, ills.
- Sauer, Christel. Die Sammlung Fer. Cologne: Verlag Gerd de Vries, 1983, pp. 94-97, 206-207, ills.
- Schöttle, Rüdiger. Neondekorationen. Stuttgart: Fey Verlag, 1979, p. 42, ill.
- Schug, Albert. "Kunst - Sprach - Denken - Wirklichkeit." In Kunst bleibt Kunst [ex.cat.] Cologne: Kunsthalle, 1974, pp. 38-51. In English and German.

Selz, Peter. Art in Our Times: A Pictorial History, 1890-1980. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1981, pp. 462-463, 285.

Semin, Didier. "Deux cent trois mots en garamond corps onze." In Le Fragment et le Herisson [ex.cat.] Olonne sur Mer: Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix, 1986, n.p.

Siegel, Jeanne. Artwords: Discourse on the 60s and 70s. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985, pp. 221-231, ill.

Siegelaub, Seth. "Quelques observations à propos du soi-disant 'Art Conceptuel': Extraits d'entretiens non publiés avec Robert Horvitz (1987) et Claude Gintz (1989)." In L'art conceptuel, une perspective [ex.cat.] Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, pp. 85-94, ill. In English and French.

Smith, Roberta. "Conceptual Art." In Nikos Stangos, ed. Concepts of Modern Art. New York: Harper & Row, 1981, pp. 256-272, ill.

Special Affects: The Photographic Experience in Contemporary Art. Milan: Giancarlo Politi Editore, 1989, pp. 77-79, 174-175, 193-194, ill.

Stella, Frank. Working Space. Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1986, pp. 127, 130, ill.

Strickland-Constable, Miranda. "Introduction." In Artist and Camera [ex.cat.] London: Arts Council of Great Britain, 1980, pp. 5-11.

Sumpf, Joseph. "Approaching Kosuth." In Exchange of Meaning: Translation in the Work of Joseph Kosuth [ex.cat.] Antwerp: Museum van Hedendaagse Kunst and International Cultureel Centrum, 1989, pp. 58-77. In English, French and Dutch.

Thomas, Karin. Bis Heute: Eine Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Cologne: DuMont Schäüberg, 1971, p. 135.

Thomas, Karin. Kunst--Praxis Heute. Cologne: DuMont Schäüberg, 1972, pp. 118-120, ill.

Thomas, Karin and Gerd de Vries. DuMont's Künstler Lexicon von 1945 bis zur Gegenwart. Cologne: DuMont Buchverlag, 1977, pp. 66, 209-210, ill.

Trimarco, Angelo. Confluenza: arte e critica di fine secolo. Milan: Guerini, 1990. pp. 119-157, ill.

Trimarco, Angelo. "Modern Postmodern." In Rooted Rhetoric: Una Tradizione nell'Arte Americana [ex.cat.] Naples: Guida Editori, 1986, pp. 138-145. In English and Italian.

Trimarco, Angelo. La parabola del teorico: L'arte e la critica. Rome: Officina, 1982, pp. 7-29, ill.

de Vries, Gerd, ed. On Art: Artists' Writings on the Changed Notion of Art After 1965. Cologne: DuMont Schauberg, 1974, pp. 136-175, 243, 262-263. In English and German.

Waldman, Diane. "New Dimensions/Time-Space: Western Europe and the United States." In 1971 Guggenheim International [ex. cat.] New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1971, pp. 15-26, ill.

Waldron, Michael and Amy Heard. "Language in Art Since 1960." In Modes of Address: Language in Art Since 1960 [ex.cat.] New York: Whitney Museum of American Art, 1988, pp. 2-3.

Walker, John. Art Since Pop. London: Thames & Hudson, 1975, pp. 54-55, ill.

Wedewer, Rolf and Konrad Fischer, eds. Konzeption-Conception. Cologne & Opladen: Westdeutscher Verlag, 1969, n.p., ill.

Welchman, John C. "Translation/(Procession)/Transference: Joseph Kosuth and the Scene/Seen of Writing." In Exchange of Meaning: Translation in the Work of Joseph Kosuth [ex.cat.] Antwerp: Museum van Hedendaagse Kunst and International Cultureel Centrum, 1989, pp. 24-57. In English and Dutch.

Welchman, John C. "Modernism relocated: towards a cultural studies of visual modernity" St. Leonards (Australia): Allen & Unwin Pty Ltd, 1995, pp. 115-145

Zaccharias, Thomas. Blick der Moderne: Einführung in ihre Kunst. Munich & Zurich: Verlag Schnell & Steiner, 1985, p. 73, ill.

Zaunschirm, Thomas. "Psycho Art." Locations [ex.cat.] Innsbruck:Tiroler Landesgalerie im Taxispalais, 1988, p. 37, ill.

Zaunschirm, Thomas. "Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Bildery." In Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Bilder [ex.cat.] Salzburg: Edition Galerie Thaddeus Ropac, 1987, pp. 7-36. In English and German.

9. Awards

1967

Cassandra Foundation Award

1990

Brandeis Award

1991

Frederick Wiseman Award

1993

Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, Government of France

Menzione d'Onore, Venice Biennale, Italy

M. Eftekhari: "Kosuth y la historiografía conceptual (1966-1974)"

Las Correcciones del primer tomo (fe de erratas):

- P. 31, al final de la página: "Is people present..." cambio a "**15 peoples present ...**"
- P. 41, en la línea 16: lenguaje nacional cambia a lenguaje **racional**
- P. 89, en la línea 19: ¿cuales son ...? cambia a **¿cuáles son ...?**
- P. 95: en la línea 7: su propio cuasa cambia a su propio **causa**
- P. 97: en la línea 14: p.3. cambia a **(nº 3), p.4**
- P. 146: en la línea 29: el arte no atento a cambia a **el arte no tanto una cuestión**
- P.153: en la línea 7: habían traído de de cambia a habían **traído de**
- P. 281: en la línea 30: el mundo es el mensaje cambia a **el medio es el mensaje**
- P. 322: en la línea 23: la sicología cambia a la **psicología**
- P. 336: en la línea 24: las influencias y actitudes cambia a **las tendencias e influencias**
- P. 342: al final de la página: 'Del significado cambia a '**El significado ...**
- P. 377: en la línea 18: Oman Opalka cambia a **Roman Opalka**
- P. 404: en la línea 28: En le séptimo caso cambia a **En el séptimo caso**
- P. 405: en la línea 11: (o de otro tipo. Cambia a **(o de otro tipo).**
- P. 410: en la línea 29: desmitificación a empezado cambia a **desmitificación ha empezado**
- P. 439: en la línea 2: y en esta caso cambia a **y en este caso**
- P. 439: en la línea 14: la pregunta que es el arte cambia a la pregunta es **qué** es el arte
- P. 447: en la línea 20: estilos aneriores cambia a estilos **anteriores**
- P. 459: en la línea 28: normal de un cultura cambia a normal de **una cultura**

Las Correcciones del segundo tomo (Fe de erratas):

- P. 486: en el grafico nº 20: principio de contrucción cambia a principio de **construcción**
- P. 512: en la línea 19: la imágenes visuales cambia a **las imágenes visuales**
- P. 515: en las líneas 17 y 18: vez cambia a **ves**
- P. 520: en la línea 3: el cambia a **él**
- P. 521: en la línea 11: defendia cambia a **defendía**
- P. 523: en la línea 13: cual cambia a **cuál**
- P. 528: en la línea 11: la realidad el arte cambia a la realidad **del arte**
- P. 523: al final de la página: Osea cambia a **O sea**
- P. 538: en las líneas 3 y 4: dirijen cambia a **dirigen**
- P. 549: en las líneas 23 y 24: que cambia a **qué** y como cambia a **cómo**
- P. 551: en la línea 23: la fotografía cambia a la **fotografía**
- P. 552: en la línea 5: Hanns cambia a **Hans**
- P. 556: en la línea 27: como cambia a **con**
- P. 571: en la línea 28: elejir cambia a **elegir**
- P. 598: en la línea 17: la palabra **nueva** se repite dos veces
- P. 607: en la línea 3: relacionam cambia a **relacionan**
- P. 629: en la línea 28: aqu el cambia a **aquel**
- P. 637: en la línea 2: desmaterialización cambia a **desobjetualización**
- P. 644: en la línea 26: deses cambia a **de ese**
- P. 652: en las líneas 21 y 29: cosiderada cambia a **considerada** y es cambia a **se**
- P.658: en la línea 28: Que cambia a **qué**

- P. 659: en la línea 16: las frase cambia a las **frases**
- P. 679: en la línea 18: ne cambia a **en**
- P. 684: en la línea 27: largo cambia a **amplio**
- P. 703: en la línea 21: cambiar y ordenar en el renglón: encontrar cuatro formas:
- **un ready-made**
 - una intervención
 - una documentació, y
 - palabras
- P. 703: al final de la página: podria cambia a **podría**
- P. 737: en la línea 19: un cambia a **uno**
- P. 737: al final de la página: borrar : **para los próximos 30 años.**
- P. 740: en la línea 9: lo mencionable cambia a lo **no mencionable**
- P. 741: en la línea 20: prestados cambia a **presentados**
- P. 742: al final de la página: después de la palabra **aspectos** la frase se debe continuar así: **de las obras que se ha visto. Ya en las secciones anteriores. Estas obras eran, en muchos casos, en relación a un interés específico o un contexto preparado dentro de lo cual una obra era producida.**
- P. 823: en la línea 29: redica cambia a **radica**
- P. 848: en la línea 26: 9 d marzo cambia a **9 de marzo**
- P. 856: en la línea 10: Bivmo cambia a **Biumo**
- P. 952: en la línea 2: N° 31 cambia a **902**
- P. 956: en la línea 31: este siglo el cambia a **este siglo él**
- P. 968: en la línea 28: mas-mediótica cambia a **mas-mediática**
- P. 971: en la línea 17: Vanales cambia a **Banales**