

TEORÍA Y EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL ARTE CONCEPTUAL

Francisca Pérez Carreño

«Los juicios estéticos se dan y están contenidos en una experiencia inmediata del arte. Coinciden con ella; no se alcanzan después, mediante la reflexión y el pensamiento. Los juicios estéticos son también involuntarios; no puedes elegir si te gusta o no una obra de arte más que elegir que te sepa dulce el azúcar o el limón ácido. Porque los juicios estéticos son inmediatos, intuitivos, no deliberados e involuntarios, no dejan espacio para la aplicación consciente de normas, criterios, reglas o preceptos. Que los principios y las normas cualitativas existen en algún lugar es cierto; de otro modo los juicios estéticos serían puramente subjetivos y que no lo son se manifiesta en el hecho de que el veredicto de los que más se ocupan de arte y le prestan más atención converge en el curso del tiempo en forma de consenso»¹.

La opinión expresada por Clement Greenberg en esta cita es una de las expresiones más claras de la teoría del gusto, y de los juicios artísticos contra la que reaccionaron los artistas americanos conceptuales de los años sesenta. Es, además, la exposición de una teoría moderna de los juicios artísticos y de la crítica que Greenberg utiliza en la defensa de su

¹ Greenberg, C., «Quejas de un crítico», 1967, *Artforum*, *The Collected Essays and Criticism*, vol. IV, p. 271.

concepción formalista del arte. En ella se repiten los motivos humanos de *La norma del gusto*: el carácter subjetivo e incorregible de las opiniones críticas y la posibilidad del consenso entre ellas, sin embargo. Aunque los juicios de gusto no sean objetivos, sino relacionales —es decir, están causados por una determinada relación entre el perceptor y el objeto—, son características perceptibles del objeto las que provocan la experiencia. Las obras de arte producen este tipo de experiencias «inmediatas, intuitivas», es decir, no reflexivas, porque poseen una «cualidad estética». Esta cualidad estética surge² de las propiedades físicas del objeto artístico, producto altamente original de la manipulación de los medios y las técnicas artísticas por parte del autor de la obra.

El Arte Conceptual reacciona contra algunos de los tópicos presentes en esta concepción: la originalidad del artista, la cualidad única de la obra de arte, la identificación de objeto estético y objeto artístico y, sobre todo, contra la pretensión de neutralidad conceptual y de carácter ateórico de la actividad artística. La reflexión teórica no es posterior e interpretativa de la obra de arte, sino que pertenece a ella o, incluso, se identifica con ella, como ocurre con las primeras obras del grupo *Art & Language*. En contra de la habitual dicotomía entre sensibilidad y concepto, así como entre arte y filosofía se pronuncia también Joseph Kosuth, que sólo un año después de la declaración de Greenberg afirmaba: «(e)ste texto es teoría primaria, se encuentra al mismo nivel que las obras de arte. No habla sobre ellas, sino que forma parte de su mismo espacio. Está comprometido con ellas. La teoría se realiza en los paréntesis de las obras. Forma parte del mismo juego que las obras de arte»³. Estas palabras suponen la inversión de la relación considerada normal entre arte y teoría. La teoría no es aquello subsidiario de la obra, lo que surge como reflexión sobre ella, sino algo que está «en el

² A falta de un término mejor y por analogía con las propiedades «secundarias» que el propio Greenberg pone como ejemplo, las «cualidades estéticas» son experimentadas por un sujeto debidamente sensible y provocadas por propiedades de los objetos.

³ Kosuth, J., *The play of the unsayable*, 1968, en *Art After Philosophy and After 1966-1990*.

Francisca Pérez Carreño es profesora de estética en la Universidad de Murcia. Entre sus libros: *Los placeres del padecido* (1988), la edición de *Escritos sobre arte* (1990) de Konrad Fiedler, *Artemisia Gentileschi* (1994) y *John Constable* (1996).

mismo nivel». No es ni algo previo, ni algo claramente posterior, sino que en ocasiones es supuesto y en otras ocasiones presupone ciertas obras. En el lenguaje wittgensteiniano que Kosuth adopta: «forma parte del mismo *juego* que las obras de arte», es decir, de la misma actividad, de la misma práctica. No es posible entender la teoría sobre el arte sin las obras, ni las obras sin la teoría. Por tanto, no están jugando a lo mismo el niño que casualmente mancha un lienzo que resulta en una armoniosa combinación de colores, el psicólogo que presenta una lámina del test de Rorschach, o el artista que realiza sus creaciones. En lo que ahora nos ocupa, la diferencia la marca la teoría. Aquello que da sentido a las diferentes acciones no es perceptible en el resultado, si no es bajo la asunción de la teoría que está supuesta en la práctica, que hace que esta práctica sea lo que es.

Por su parte, las conversaciones y las discusiones sobre el lenguaje del arte del grupo *Art & Language* se presentaron como las propias obras, aunque no era tanto el resultado de la conversación, una teoría compartida por los participantes, sino el proceso mismo lo que se presentaba para la recepción. Tanto en el caso de Kosuth como en el de *Art & Language* una de las preocupaciones fundamentales consistía en sugerir, en incitar a la reflexión sobre temas como el carácter del arte, de la obra, de la representación y del lenguaje. Naturalmente había diferencias: Kosuth, que durante un tiempo perteneció al grupo, se desenganchaba de sus actividades precisamente porque su actividad artística le parecía menos interesante que la teórica, aunque reconocía que en este grupo de artistas ingleses el nivel teórico era más elevado que entre los americanos. Éstos, por su parte, L. Weiner, M. Bochner, Huebler, aunque más inocentes filosóficamente, estarían más comprometidos con la realización de obras. Aunque las diferencias entre los autores no son menospreciables, en general se produce un énfasis característico sobre el carácter teórico de la actividad artística.

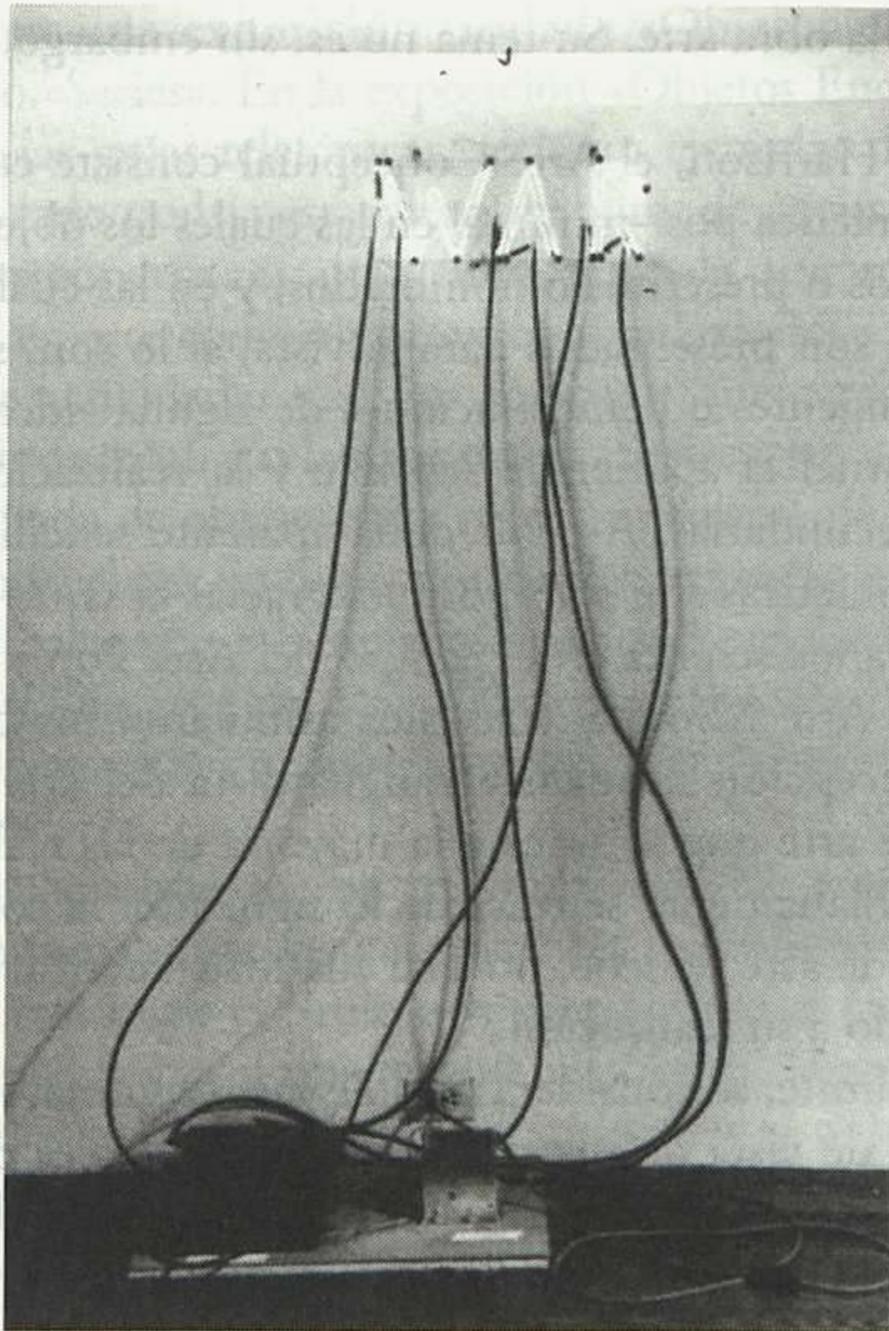
I. El poder de la teoría

La introducción de la teoría en o al lado de la obra provocó enormes problemas, y no sólo de desorientación, en un público acostumbrado al arte en su versión «retiniana», aconceptual. Así como su rechazo podía deberse a prejuicios modernistas, tampoco su aceptación obedecía siempre a las razones adecuadas. Según un teórico postconceptual, Herwitz: «(Los artistas conceptuales) no han hecho sino descansar

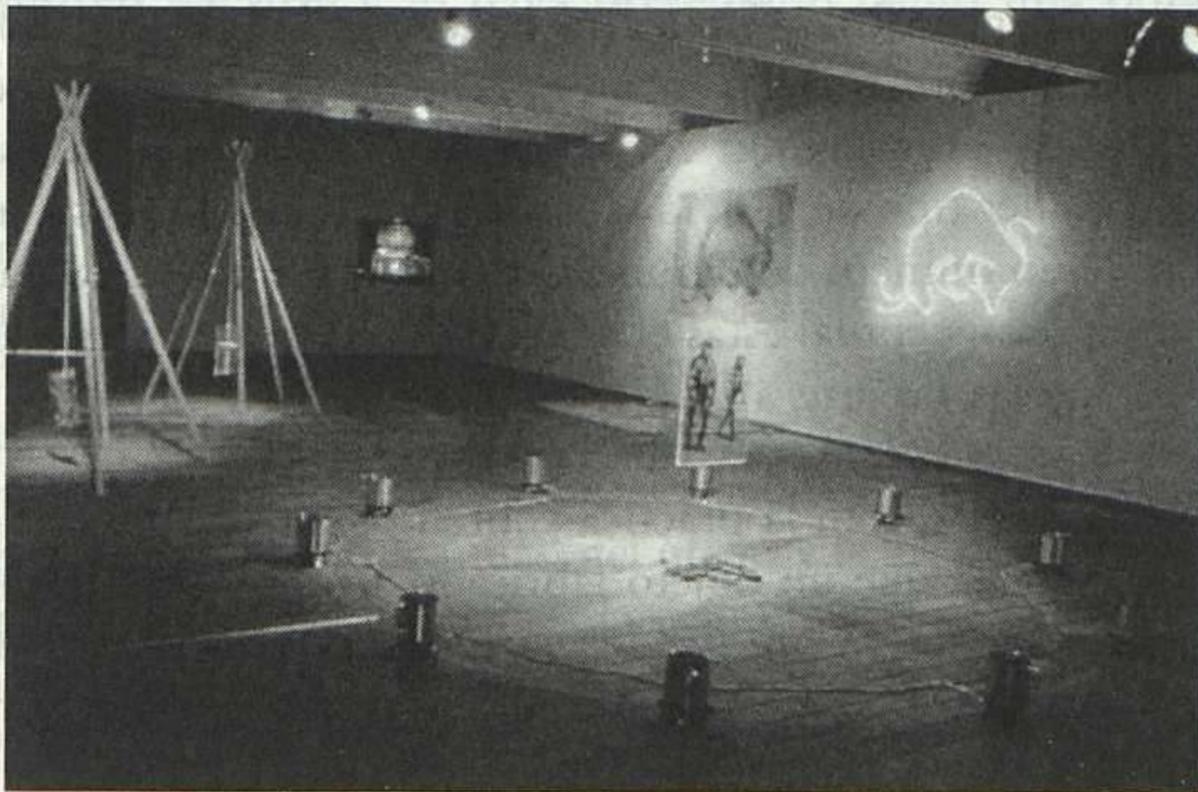
bien en el eslogan y la imagen para engendrar instantáneamente una idea, bien en altas dosis de teoría que realice la obra por ellos. Esta confianza en una mayor referencia a la teoría para fortalecer sus obras con un significado no puede hacer sino que nos preguntemos, ¿por qué no puede uno ahorrarse la exposición y leer tranquilamente los libros?»⁴. Parece que el reconocimiento del valor de la teoría en la actividad artística se convirtiera en la asimilación del arte por la propia teoría. O ¿posee el arte conceptual un concepto de arte alternativo? ¿Hay todavía alguna diferencia valiosa entre el arte y la teoría o es cierto, como mantiene Herwitz, que el arte de tendencia conceptual es intelectualista? ¿No resulta que el Arte Conceptual descansa en la misma sobrevaloración de la teoría que encadenara filosóficamente al arte occidental al mundo de la sensibilidad desde las reflexiones platónicas? Estos comentarios sobre Arte Conceptual surgen de la reflexión sobre estas cuestiones.

Utilizaré el término Arte Conceptual para referirme tanto a las obras de los años sesenta como para las neoconceptuales de los ochenta y los noventa, y, en general, para referirme a dos modos de práctica artística distintas, pero usualmente llamadas conceptuales. *WAR* de Bruce Nauman sería conceptual en sentido amplio; *Letrero de pared o ventana (El verdadero artista...)* (1967) sería conceptual en sentido restringido. El tema de la primera es la guerra; el de la segunda, el arte. Las dos presentan su tema en la obra mediante signos lingüísticos, pero no es necesario. Por ejemplo, *Sin Título (Nunca más seremos vistas pero no oídas)* (1985), de Barbara Kruger, es conceptual en sentido amplio y está realizada combinando fotografías y lenguaje; sin embargo, *Esta es una instalación que lleva por título...* (1979), de Francesc Torres, es conceptual en sentido estrecho, a pesar de ser una instalación en la que se hace uso de muchas clases de representaciones, no sólo de signos lingüísticos. Así pues, cuando el tema es explícitamente el arte y el lenguaje del arte se trata de Arte Conceptual en sentido restringido. Al alcanzar ese estadio de explicitud y conceptualización el arte se liberaría de la necesidad de una reflexión teórica sobre sí mismo y, sobre todo, de su supuesta inocencia sensible y sentimental. El Arte Conceptual en sentido amplio asume este segundo punto y se manifiesta como la crítica de una noción de arte en la que el carácter sensible, la cualidad única y el aura del objeto artístico encubren el carácter lingüístico y, por

⁴ Daniel Herwitz, *Making Theory. Constructing Art*, Chicago y Londres, The U. of Chicago P., 1993.



Bruce Nauman, *War*.



Francesc Torres, *Esta es una instalación que lleva por título...*, 1979.

ende, social de la obra arte. Su tema no es, sin embargo, el concepto de arte.

Según Ch. Harrison, el Arte Conceptual consiste en «un conjunto de formas de práctica post-minimal en las cuales los objetos son mapeados o propuestos o prescritos o nombrados, y en las cuales esos mismos objetos u otros son presentados para la vista, si lo son, sólo como ilustraciones contingentes o demostraciones de alguna «idea»⁵. Es decir, en la obra conceptual la apariencia sensible y la realización material del objeto serían secundarias. A pesar de la aparente sencillez de esta concepción, estas prácticas son sólo posibles gracias al santo cualitativo que se dio en los años sesenta en el campo del Arte Pop y del que Harrison señala, del Arte Minimal. De ellos asimilaron los conceptuales, la crítica a la concepción formalista-vanguardista del arte, desarrollando un concepto de arte que subyace a la mayoría de las realizaciones postvanguardistas. Llanamente se trata de lo siguiente: la conversión de un objeto en obra de arte se debe, no a su cualidad estética, sino a la «idea» que ha precedido a su realización.

En el caso límite, se considera posible que dos objetos indiscernibles desde el punto de vista de sus cualidades perceptuales constituyan dos obras de arte distintas. Un botellero es un *Erizo* en Duchamp, las viñetas de comics se convierten en *Blam*, en Lichtenstein, y tres vigas con forma de L se convierten en *Vigas en L*, en Morris. Si un objeto cualquiera se ha convertido en arte ello se debe a que se percibe desde ciertos supuestos, es decir, como «ilustración» o «exposición» de algunas ideas de sus productores. En cierto sentido esto no es privativo sólo de las obras postvanguardistas. Un cierto concepto de lo que la obra debe ser la precede siempre, incluso cuando se trata de objetos cuyas cualidades perceptivas y estéticas son consideradas la clave de su artisticidad. Es decir, cualquier tipo de actividad social, y la artística lo es, supone la aceptación de un número determinado de creencias y de técnicas. En el caso del arte preconceptual estas creencias se organizan y se hacen explícitas en las teorías de arte a lo Greenberg, por ejemplo, cuya noción principal es la de arte como actividad atórica.

Lo que es diferente en la práctica contemporánea es que sea perfectamente imaginable que un objeto fabricado a propósito o tomado del mundo de los objetos ya-producidos se convierta en distintas obras de arte según el contexto. Por ejemplo, una guía telefónica tendría dife-

⁵ Harrison, Ch., *Essays on Art & Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1991.

rente sentido en una exposición titulada «Objetos encontrados», o «Identidades», o «Series». En la exposición «Objetos Encontrados» estaría en lugar de las guías telefónicas, sería un ejemplar de una clase. La estantería de al lado podría estar llena de botes de cocina y en la sala de al lado podría exponerse con gran éxito una pala quitanieves. La recepción de la guía en este contexto provocaría reflexiones sobre la variedad de objetos y de actividades que nos rodean y que caracterizan nuestra existencia postindustrial. En la exposición «Series», sin embargo, la guía estaría acompañada de objetos tales como un cuadro de madera del que cuelgan diferentes clases de flores, unas cajas contra la pared de las mismas medidas y colocadas a la misma distancia unas de otras, y también otro cuadro con números del 1 al 100. La percepción de la guía provocaría entonces pensamientos sobre el orden, las partes y el todo, la falta de jerarquización, etc.

Tanto da si las obras fueron realizadas para la exposición como si fueron seleccionadas entre las ya existentes (suponemos que acertadamente), en los tres casos el título nos proporciona el concepto, la idea, desde la cual interpretar el objeto guía telefónica. Sin el conocimiento previo de esa idea se haría imposible comprender el objeto, su razón de ser en la exposición, en el museo, en el mundo del arte, y por ende, su interpretación. Así pues, el concepto era previo y determinaba la interpretación correcta. No hay ninguna característica física o formal del objeto, igual en cada caso, que determine la interpretación, en cada caso distinta, de la obra. Pues bien, el hecho de que una artista haya elegido ese objeto entre los del mundo físico y haya decidido su inclusión en el mundo del arte y lo haya presentado como una obra de arte supone la intervención conceptual en dos momentos:

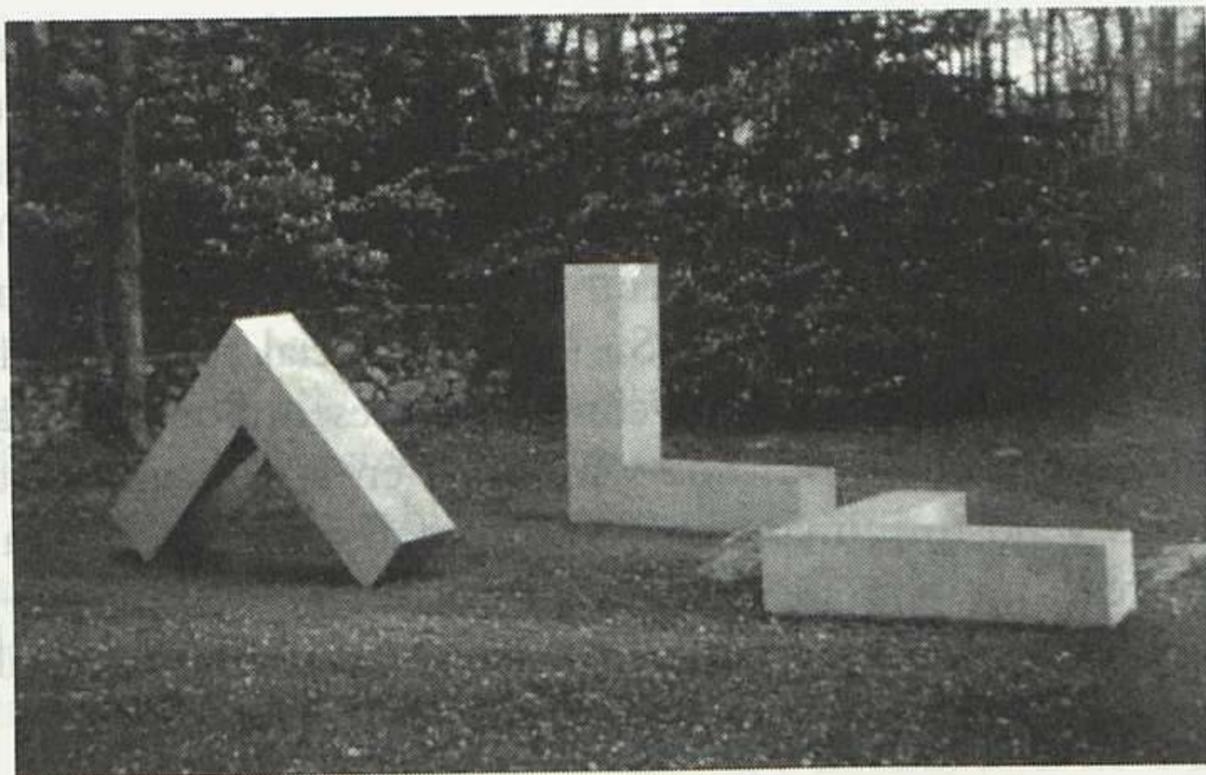
En primer lugar, como condición necesaria de artisticidad. Para que algo se convierta en arte es preciso considerarlo según un concepto de arte. Entendido en un sentido laxo cualquier artista posee ese concepto de lo artístico, tiene un sentido de su trabajo en relación a otros y entiende su actividad en el seno de una comunidad histórica y de una serie de prácticas dentro de las cuales es significativa. La historia del arte occidental ha ido intelectualizando el trabajo artístico, distinguiéndolo cada vez más del trabajo manual, del oficio y la artesanía, de modo que forma parte de su autoconciencia, la delimitación del territorio frente a otras prácticas. La actividad artística es autoconsciente y precisa de un concepto como no lo necesitaban las prácticas de las que surge. Frente a oficios cuyo aprendizaje consiste en la transmisión de una habilidad o un saber cómo, el aprendizaje artístico consistiría en la transmisión

también de un saber qué. Frente a oficios cuyo aprendizaje consiste en la transmisión de una habilidad o un saber cómo, el aprendizaje artístico consistiría en la transmisión también de un saber qué.

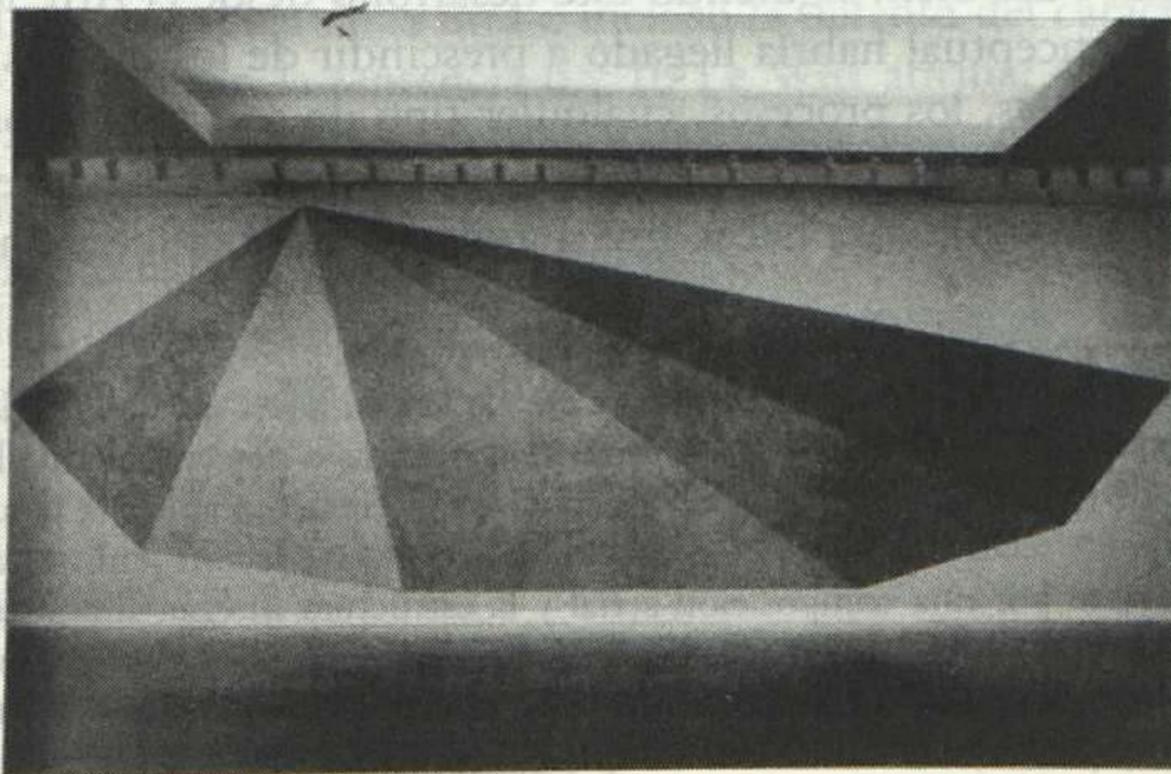
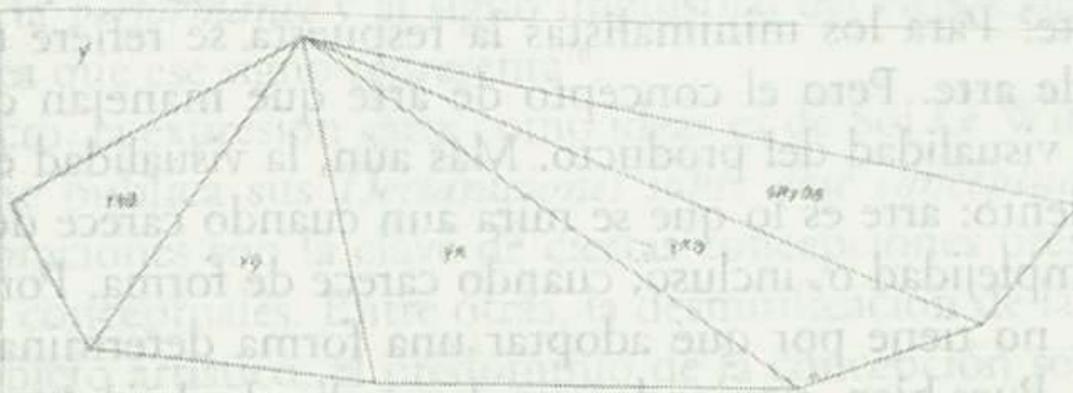
Así pues, la primera de las condiciones, que distingue una guía de teléfonos en uso y una guía obra de arte, no es privativa de la obra conceptual. Sirve también para distinguir entre las ilustraciones científicas de animales y las imágenes de animales en las obras de El Bosco, Potter o Bonheur. Un concepto ha precedido siempre a la fabricación de la obra, aunque la estética idealista no lo haya reconocido así, o más bien, no haya hecho hincapié en ello, sino en el carácter aconceptual de lo artístico, es decir, haya asumido un concepto de arte como representación aconceptual. Tratándose de una cuestión de grado, es preciso reconocer que el artista siempre partía de ciertos presupuestos sobre su medio, el género y en muchos casos el tema. Pero, también es preciso reconocer en sentido contrario, que sólo cuando la obra está terminada y no antes puede incluso su propio autor tener un concepto de lo que ha hecho.

El segundo momento de intervención conceptual se refiere al contenido y, según los conceptualistas, es previo a la realización de la obra. No sólo son necesarias ideas sobre las que realizar una obra, sino que éstas son o determinan el contenido preciso de la obra. Sol Le Witt manda instrucciones sobre cómo ha de pintarse la pared que ha de ser la realización de su concepto, por ejemplo, en *Pirámide asimétrica con colores asimétricos*, realizada en el Museo de Brooklyn en 1985. Las instrucciones gráficas determinan la realización y la apariencia de la obra, pero el artista no trabaja directamente en esta realización, es decir, en el producto sensible de su invención. El resultado es una disociación de partida entre el contenido y la forma o entre la idea y la realización, extraña a y rechazada por el ideal de arte como símbolo. Batchelor ha señalado la importancia del dibujo en la obra de Le Witt⁶, de modo que la presentación conjunta del diseño y la realización mostraría la radical diferencia entre una y otra y las experiencias que proporcionan. El mismo tema es tratado en las descripciones escritas de lugares inexistentes en las que Smithson expone juntamente la presunta descripción escrita y un objeto escultórico, sin ninguna relación formal o estructural entre ellos. Nauman, por su parte, expone las instrucciones para realizar la obra que en realidad constituye la propia obra, provocando una reflexión también sobre esta dicotomía.

⁶ Batchelor, D., *Minimalism*, Londres, Tate Gallery Publishing, 1997.



Robert Morris, *Vigas en L*, 1965.



Sol Le Witt, *Pirámide asimétrica con colores asimétricos*, Museo de Brooklyn, 1985.

En este punto, y aún sin llegar a la tercera fase de intervención conceptual posible, prescindir de la realización, los artistas conceptuales se han distanciado ya de sus predecesores. Para minimalistas y buena parte de postminimalistas, el énfasis en la concepción previa y la crítica del formalismo no implicaba considerar la forma como determinada por un contenido conceptual previo. Su impulso inicial consistía más bien en escapar de la dualidad forma-concepto, presente como ideal en la estética idealista y como buscada y asumida en la conceptualista. Para minimalistas y postminimalistas o antiformalistas el problema inicial era cómo crear una obra de arte que no pareciera arte. Su idea rectora era, por tanto, hacer coincidir objeto físico y obra de arte de tal modo que forma y concepto coincidieran⁷.

II. *La existencia conceptual del arte*

El Arte Conceptual parece una derivación del Arte Minimal precisamente en este punto: ¿qué es lo que convierte un objeto, que no parece arte, en arte? Para los minimalistas la respuesta se refiere también al concepto de arte. Pero el concepto de arte que manejan contiene el rasgo de la visualidad del producto. Más aún, la visualidad es central a su pensamiento: arte es lo que se mira aun cuando carece de originalidad, de complejidad o, incluso, cuando carece de forma. Por el contrario, la idea no tiene por qué adoptar una forma determinada para el conceptual. Pues bien, siguiendo este desarrollo desde el Arte Minimal, el artista Conceptual habría llegado a prescindir de los objetos, incluso de los materiales, los procesos, cualquier tipo de realización, para crear arte. Es decir, en el tercer momento de intervención conceptual el artista decidiría que para hacer arte sólo hace falta una idea. Puesto que

⁷ Su literalismo, más o menos acentuado, consistiría en hacer que la experiencia estética fuera explicable en términos de las propiedades físicas o perceptuales de la obra: de su tamaño, de su forma externa, de su situación en el espacio real, de la percepción de su forma, de las relaciones entre elementos... Sustituir la relación jerárquica entre las partes del objeto por una composición serial y la estructura interna altamente diferenciada de la obra moderna por la ausencia de composición serían sus estrategias. Para los autores de la antiforma —el postminimalismo— también es prescindible el objeto de límites definidos y perdurable. Para éstos, aunque el carácter antiilusionista pervive, la estrategia es acabar con la propia forma del objeto: «Se ataca a algo más que el arte como icono. Se ataca la idea racionalista de que el arte es una forma de trabajo que conduce a un producto acabado» (Robert Morris).

no es su cualidad formal lo que hace artístico un objeto, sino el concepto, es indiferente la forma, el material y la técnica que se utilicen para vehicularlo. Lo artístico es el concepto y el concepto es algo esencialmente abstracto, puede transmitirse de muchas maneras y, además, puesto que la manera no es relevante, muchas veces de la misma manera.

Es una línea de argumentación asumida por buena parte de la historiografía artística y sustentada por ciertos comportamientos artísticos que el desarrollo inevitable del arte desde las prácticas minimalistas conduce a prácticas en las que la realización material es finalmente prescindible. Desde el famoso artículo de Lucy Lippard y John Chandler, «Six years. The Dematerialization of the Art»⁸, el argumento que organiza la historia del arte de los años sesenta y setenta es el de una progresiva desmaterialización de las obras. En 1969, Barbara Rose hace una lista de «... objetos o más bien no objetos de arte»⁹ y entre nosotros Simón Marchán Fiz escribe *Del arte objetual al arte del concepto*, con la misma trama: del objeto de formas sencillas y geométricas del Arte Minimal al objeto de dimensiones y forma variable del Postminimal, al proceso, a la *performance* y al signo lingüístico del Arte Conceptual y a la mera idea que ese signo representa¹⁰.

En efecto, la expresión «arte como idea» es de Sol Le Witt, un minimalista que publica sus *Declaraciones sobre arte conceptual* de 1968. Estas declaraciones son la clave de ciertas concepciones presentes entre los artistas conceptuales. Entre otras, la desmitificación de la forma sensible del objeto artístico, el predominio de la concepción sobre la realización, la importancia de la idea e incluso la defensa del carácter inmaterial de la obra. En la sentencia n.º 10 Le Witt afirma: «las ideas solas pueden ser obras de arte; se dan en una cadena de desarrollo que eventualmente encuentra alguna forma. No todas las ideas necesitan ser realizadas físicamente»¹¹. El género de manifiesto explica el énfasis en la no realización que en realidad era contrario a la propia actividad de Le Witt, que incluso consistía en la realización material previa de un

⁸ En Lippard, L. (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, 1973.

⁹ Rose, B., «Problemas de la crítica. La política del arte», *Artforum*, 1969. En español en Armstrong, G., y Marshall, R., *Entre la geometría y el gesto, Escultura norteamericana, 1965-1975*, Cat. Exp., Madrid, 1986, pp. 69-77.

¹⁰ Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, Akal, 1986.

¹¹ En Stiles, K., y Selz, P. (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, California, Berkeley University Press, 1996.

boceto o diseño. Sin embargo, algo que en sentido literal es manifiestamente absurdo tuvo cierta repercusión, aunque al cabo el problema termine siendo siempre el mismo: ¿cómo transmitir las ideas? y, sobre todo, ¿cómo tener buenas ideas?

Aunque «conceptual» no implique necesariamente «sin materialización» y a pesar de las protestas de los artistas contra Lippard¹², confundiría mis deseos con la realidad si no admitiera que el impulso racionalista de algunos artistas conceptuales no es comparable al misticismo Uri Geller que se impuso en la escena artística tras la época materialista minimal. Es ilustrativo el ensayo «Arte Conceptual» de R. Smith¹³, que afirmaba: «el arte conceptual abarcaba desde el puro pensamiento, como en la *Acción telepática* de Robert Barry del año 1969 —una declaración de que «durante la exposición intentaré comunicar telepáticamente una obra de arte, cuya naturaleza es una serie de pensamientos que no se dejan plasmar en lenguaje o imagen»— hasta la perversa existencia física del *Kilómetro vertical en tierra*»¹⁴. En particular sobre *Acción telepática* Smith dice que se trata de «un puro pensamiento», pero después aclara que es «una declaración», lo cual parece contradictorio. ¿En qué consiste realmente la obra de arte *Acción telepática*? Pongámoslo de la manera que Smith parece estar considerando: *Acción telepática* es «una declaración» cuyo contenido es un «pensamiento». No pretendo hacer una desconstrucción de lo que Smith en efecto dijo, sino mostrar que es incomprensible. Pensamiento «puro» parece referirse a aquel que no se puede declarar, aunque ignoro por qué es más puro en ese estado. De hecho, Smith parece pensar que la obra de arte no consiste en la declaración, sino el contenido de la declaración y, en concreto, en esa «serie de pensamientos que no se dejan plasmar en lenguaje o imagen», según

¹² Protestaron entre otros *Art & Language* y Mel Bochner. Los primeros escribieron: «(t)odos los ejemplos de obra de arte a los que se refiere en su libro son, con pocas excepciones, objetos artísticos. Quizá no sean objetos artísticos tal como los conocemos en su habitual estado sólido, pero son materia en alguna de sus formas, o en estado sólido, o líquido o gaseoso... Consiguientemente cuando afirman sobre un objeto realizado por Atkinson, «Mapa para no indicar, etc.» que «se ha eliminado casi por completo el elemento físico visual, siento cierta aprehensión hacia la descripción. El mapa es un objeto sólido (i.e. papel con líneas de tintas sobre él) como lo es cualquier Rubens (lienzo con pintura sobre él)». Mel Bochner llegó a decir del artículo que «... por sus falsificaciones, puede considerarse un acto de mala fe contra el arte», en Stiles y Selz (eds.), *op. cit.*, p. 832.

¹³ En Stangos, N., *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza.

¹⁴ *Ibidem*, p. 218. Cursiva mía.

el artista. Así pues, la pureza del pensamiento consistiría en que es imposible de declarar, aún más, de poner no sólo en palabras, sino tampoco en imágenes. Con independencia de su imposibilidad física y lógica, el contenido de la declaración del artista no fue ése, sino: «voy a intentar comunicar telepáticamente una obra de arte». Es decir, Barry dijo que intentaba realizar una obra de arte mental y comunicarla también mentalmente. Literalmente, esto es sólo el anuncio de la obra. La obra, por otro lado, es imposible tal como se anuncia, como pensamiento puro.

Barry no puede estar teniendo una intención seria de realizar una obra de arte de esas características. Tener una intención seria de realizar una obra de arte implica, entre otras cosas: que sea realizable o, al menos, que se considere realizable. Más verosímil es que Barry tuviera la intención de hacer una declaración sobre la naturaleza del lenguaje, del pensamiento y de la obra de arte. Es decir, que su declaración no fuera seria, sino irónica. En realidad no hay más opciones: o es un sinsentido o es una ironía. En un contexto artístico, es decir, de ficción, el artista habría aprovechado para mostrar indirectamente que el pensamiento es algo social, así como su comunicación, que es, por tanto, material y que el arte, si tiene algo que ver con todo esto es, a su vez, material y social. Por eso la obra no se titula «declaración», o «pensamiento puro», sino *Acción telepática*.

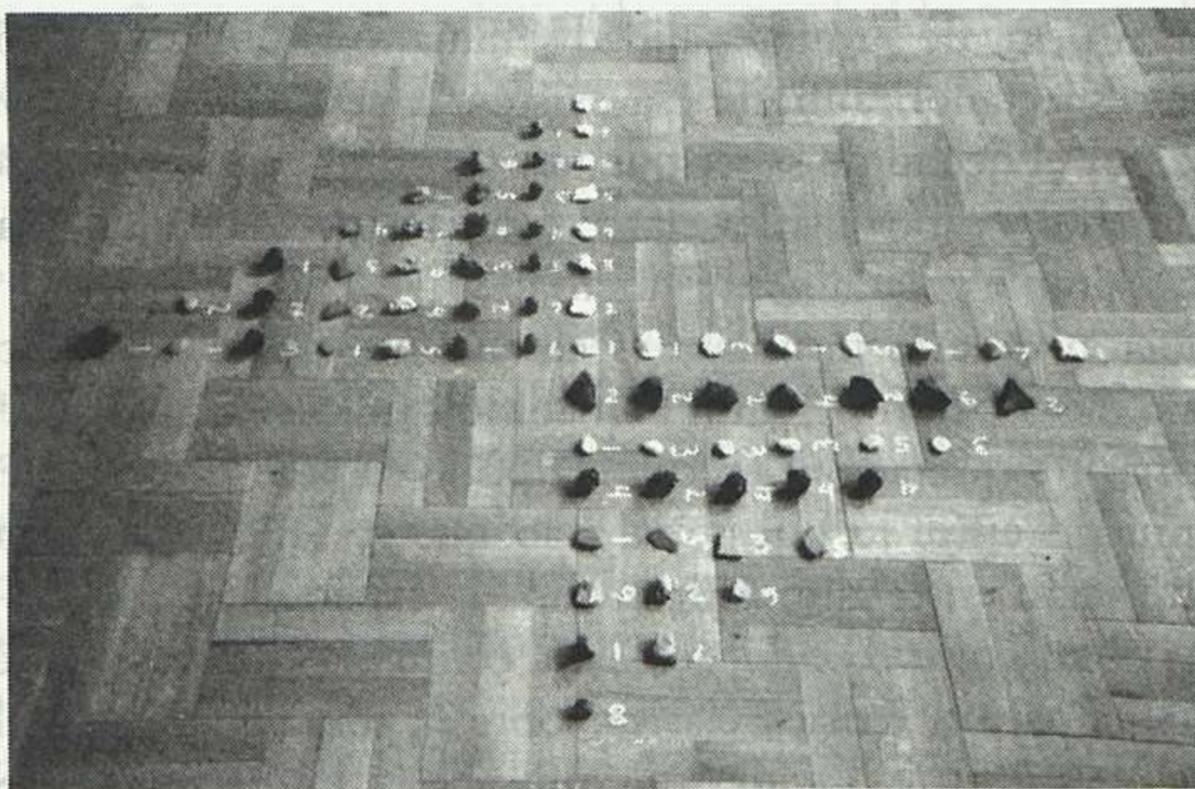
Así pues, la obra de arte sólo puede ser de hecho la declaración de Barry y toda la acción en la que se realiza, que cobra sentido en un contexto artístico determinado y vehicula una intención determinada, que supongo indirectamente. La obra de arte sólo puede consistir en la declaración de Barry o, en realidad, en toda la acción, que cobra sentido en un contexto artístico determinado y vehicula una intención determinada, que supongo indirectamente. En primer lugar, supongo que la declaración es irónica, puesto que no es de esperar que artistas que están criticando la noción idealista de experiencia estética y afirmando el carácter convencional y social del lenguaje y las representaciones crean en pensamientos puros ni en comunicaciones telepáticas. En segundo lugar, si el artista hubiera tenido efectivamente esa intención irónica *podría* haber realizado esa obra de arte. Ahora bien, si la intención del artista no coincidiera con la que yo he supuesto, entonces no habría habido obra de arte. Y no se trata tanto de una cuestión general, sino de que esta es la conclusión estricta a la que hemos de llegar a partir de los propios supuestos conceptualistas. *Acción telepática*, entendida como la producción y comunicación sin signos de un pensamiento, no

es una obra mala de arte, sino que no es obra en absoluto. No se trataría de una obra mala de arte, sino en sentido estricto de la carencia de obra. En los propios límites conceptualistas: sólo hay obra si hay concepto, si no hay concepto —o si el concepto es imposible, tanto da—, entonces no hay obra de arte.

Afirmar el predominio artístico de la idea inmaterial presupone la creencia en significados, nociones, conceptos, que los signos lingüísticos sólo transmiten, pero que existen con anterioridad a su representación mediante esos signos. Afirmar que esas ideas son individuales, es decir, creación de la imaginación o el pensamiento del artista es además pecar de un mentalismo bien ingenuo. Del rechazo de las nociones idealistas de Greenberg se habría pasado a un mentalismo incomparablemente menos sutil que el de Croce. Este mentalismo encuentra su lugar en algunas versiones inadecuadas del Arte Conceptual. La versión autoritaria del arte conceptual considera al artista como autor de la obra antes de su realización, puesto que él la concibe, tiene la idea. Pero existe además una versión democrática, que consiste en afirmar que la obra de arte no sólo está en la mente del artista, sino de todo aquel que la contempla. Esta versión enlaza con las estéticas de tipo fenomenológico.

En este sentido, la obra de Barry parece un extremo de una serie de obras, de las que son también paradigmáticas las *Afirmaciones* de Weiner, quien comparte generosamente la autoría de sus frases con todos aquellos que las leen. En una serie de oraciones como «Un rotulador normal arrojado al mar» lo que pretendía era hacer de la experiencia del receptor —consistente en imaginar el hecho descrito—, la obra o, al menos, parte importante de la obra. Con ello el artista conceptual estaba utilizando la teoría estética tradicional y fenomenológica, según la cual un objeto físico sólo se convierte en obra de arte en una experiencia receptora. La diferencia radicaría en que la imaginación actuaría en este caso a partir del concepto. En realidad se trata de ilusionismo en grado máximo, puesto que la frase —lo que me atrevo a llamar obra— permite todo tipo de experiencias imaginativas, dependientes de la biografía del espectador y de su apetencia de hacerse la obra por sí mismo a partir de tan exiguo material.

Volviendo al ensayo de Smith, nos encontramos con la descripción de la «perversa existencia» de *Kilómetro vertical en tierra*, una obra de 1977 de Walter de Maria: «... una *earth-work* consistente en una vara de latón de un kilómetro enterrada en el suelo, de la que no se ve sino su extremo superior, un pequeño disco de latón de cinco centímetros de



Mel Bochner, *Principio de distanciamiento*, 1972.

PURE BEAUTY

John Baldessari, *Obra de una sola cualidad*, 1966-8.

diámetro. A pesar de su materialidad y tamaño la obra existe sólo en la mente del espectador, aunque esa existencia se intensifique considerablemente por el hecho de saber que tan grandiosa concepción se ha llevado realmente a cabo»¹⁵. Está claro cómo aquí «conceptual» ha pasado a significar simple y llanamente «mental».

La noción de arte implícita es claramente dualista y difícilmente sirve como descripción y menos aún como explicación de la obra de De Maria. Una interpretación alternativa podría apelar efectivamente a la discontinuidad entre lo que se ve y lo que se sabe, por un lado, y a cómo la relación entre ambos determina la experiencia, incluso perceptiva, de la obra. Por otro lado, señalaría cómo esa es una forma de abordar la preocupación teórica clásica sobre la diferencia entre el objeto físico y la obra de arte. La idea que subyace en las palabras de Smith es que ese objeto es una barra enterrada de un kilómetro. La obra de arte, por el contrario, sería la experiencia de esa barra. Sin embargo, la propia expresión de la idea es contradictoria: «A pesar de su materialidad... la obra existe sólo en la mente del espectador». Si existe sólo en la mente del espectador es una idea: una representación mental de cierto tipo, sin materialidad y sin tamaño. Quizá por eso Smith continúa explicando que esa experiencia es intensa: «pero esa existencia (es decir, inmaterial y sin tamaño) se intensifica considerablemente...». Quizá insinuando que tener la idea de un kilómetro enterrado es una idea potente, aunque no lo es, quizá, apelando al efecto que provoca el contraste entre lo que de hecho se ve y lo que se sabe que hay. Nuestra experiencia perceptiva es diferente según su transfondo teórico, es decir, lo que sabemos o lo que creemos saber. Lo que se denomina «la idea en la mente del espectador» debe de ser la experiencia del objeto, y ésta no se intensifica, no se hace más intensa, ni más grande porque sea muy grande la barra, ni muy profunda porque esté enterrada. Sin embargo, todo ello se sugiere. Pero Smith continúa tratando de explicar: lo que intensifica la existencia de la obra es «saber que tan grandiosa concepción se ha llevado a cabo». Aquí, el «grandioso» que se aplicaría correctamente a la barra se aplica a la «concepción», suponemos que del artista. ¿Es grandiosa la idea de enterrar una barra de hierro de un kilómetro? Parece que lo grandioso (para una obra de arte, es decir, sin ningún fin utilitario, excepto el de proporcionar esta experiencia intensificada) es la tarea de enterrar esa barra, pero el último giro retórico

¹⁵ *Ibidem*, p. 218.

consiste en afirmar que lo admirable es que la idea se haya llevado a cabo. Lo cual, en coherencia con la noción conceptual de arte, debería ser lo de menos.

Lo que me interesa señalar es cómo a menudo se aplican las nociones que supuestamente había rechazado al arte conceptual para interpretarlo. Este en particular me parece un caso claro de cómo la teoría ha pretendido fortalecer la obra. Pero también de cómo la teoría sobre el Conceptualismo es a veces muy débil y no ha sido asimilada. Por último, es un ejemplo de cómo tener un concepto es algo diferente de creer tener un concepto. En «Sentido y sensibilidad», Rosalind Krauss¹⁶ afirmaba que el valor del Minimalismo y del Postminimalismo consistía en buena medida en su antiilusionismo y en las consecuencias filosóficas de este antiilusionismo. Para ella, el Arte Conceptual constituiría una regresión a las teorías cartesianas del significado y del yo¹⁷. Finalmente, la afirmación del concepto frente al objeto presupone aquella dicotomía que tanto minimalistas como postminimalistas rechazaban. La dicotomía que se establece entre materia y espíritu, cuerpo y mente, expresión e intención. Toda la lucha antiidealista que formaba parte del programa minimal acabaría en la defensa de otro tipo de experiencia, pero tan incorregible, privada y mental como la experiencia estética que se trataba de rechazar.

III. Idea y espectáculo

La interpretación mentalista no es, sin embargo, adecuada para muchas obras conceptuales. Tampoco lo es para *Kilómetro vertical en tierra*. El Arte Conceptual no es necesariamente regresivo, aunque quizá sea un límite al que sólo se puede acceder desde uno de los lados, como propuesta crítica y no autoconsistente. Hemos de aceptar que la obra de arte conceptual no coincide con la idea, el concepto, sino, una vez más con la manifestación sensible de la idea, es decir, con la idea comunicada, expresada, representada. De otro modo estaríamos reproduciendo el mismo vicio que se criticaba a la concepción idealista del arte.

¹⁶ Krauss, R., «Sentido y sensibilidad», 1969, en Armstrong, G., y Marshall, R., *Entre la geometría y el gesto, Escultura norteamericana, 1965-1975*, Cat. Exp., Madrid, 1986, pp. 152-159.

¹⁷ «... el tipo de conceptualismo revelado por el arte del segundo grupo (el de Barry, Kosuth o Huebler) nace de las semillas de un tradicionalismo profundamente arraigado con respecto a significado, sentido y sensibilidad», *op. cit.*, p. 153.

De hecho, en la forma más tradicional una obra de arte debe también su existencia a la representación de una IDEA. Sin embargo, sólo es su símbolo, señala hacia ella, aspira a ella, que es impresentable, e inconcretable como el pensamiento de Weiner. Es el pretexto para una experiencia, es la materia que hace posible una cualidad con el concurso de un espectador. El Minimalismo debilita esa noción porque presenta un objeto cuyas propiedades físicas son indiferenciables de las estéticas, o al menos porque examinan esa relación. De ahí sus lemas: «Lo que se ve es lo que se ve», etc. Otros artistas conceptuales, por su lado, ponen ante el intérprete palabras o representaciones que tienen primeramente un contenido conceptual y muy secundariamente representacional, pero lo hacen con la misma intencionalidad minimalista. «Lo que se ve es lo que se ve» podría sustituirse por «lo que se lee es lo que se lee». Por eso Baldessari decía sobre *Obra de una única cualidad, Pure Beauty* (1967-68): «al menos la gente no podía llegar y decir: «no lo entiendo», porque de hecho lo leía. Podían decir «no entiendo lo que piensas», pero al menos podían leer. Se trataría de un lenguaje común»¹⁸.

Kilómetro vertical en tierra, una obra conceptual en sentido amplio, presenta como *Pure Beauty* un objeto que tiene las propiedades nombradas en el título. Hay, por tanto, una eliminación en primera instancia de la dualidad objeto físico-obra de arte, aunque la interpretación procura mantenerla. Considerar el objeto físico determina la experiencia artística de la obra, aunque no pueda ser una experiencia perceptiva del objeto completo. La experiencia tiene algo de peculiar, pues lo que se percibe es un disco de cinco centímetros a sabiendas de que se trata del extremo visible de una barra de un kilómetro de longitud. Una interpretación artística buscaría poner en conexión esta experiencia con el arte. «¿Por qué esta barra es arte?» o «¿Cómo lo es?» o «¿Qué significa como arte?» son preguntas que guían la interpretación. No hay una experiencia sensible previa a esta interpretación que pueda denominarse estética. La interpretación, la teoría la hace posible. El objeto provoca una reflexión sobre la naturaleza de la obra de arte que tendrá que ver con la primera experiencia: con el valor de lo que se sabe y su influencia sobre lo que se ve, de la creencia sobre la percepción visual. Como obra de arte: de la relación entre la forma, lo que se ve, y el contenido, lo que está bajo lo que se ve.

La apreciación estética considera además la adecuación entre el contenido y la forma en la obra de arte. Siguiendo a Hegel, en una época

¹⁸ Citado en la guía de la Exposición *John Baldessari*, Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1991.

postclásica, el contenido excede a su representación sensible. Mas, aun en su exceso, la forma muestra una necesidad, y esta es la verdad de la obra de arte. En una época postartística y postfilosófica, como la nuestra, la adecuación entre forma y contenido no está ya regida por la necesidad o la motivación. Sucede así porque forma parte de su contenido la pregunta sobre su naturaleza artística, que surge precisamente por la falta de motivación perceptible de la forma del objeto artístico. En la obra de De Maria, el contenido parece exceder con mucho a su expresión, que no mantiene ninguna relación analógica o simbólica, de necesidad, con el contenido. Otros objetos podrían haber servido, ilustrado o incitado la reflexión que antes hemos esbozado. Pero además hay un exceso expresivo, una artificiosidad en el procedimiento mediante el cual se pretende transmitir esta idea.

El Arte Conceptual y muy especialmente el Neoconceptualismo de los ochenta llega en algunas de sus expresiones paradójicamente a convertirse en arte-espectáculo: por la grandiosidad de sus instalaciones, y porque algunos llegan, como hemos visto, a confundirla con la grandiosidad de la idea. El exceso de contenido del arte postclásico tornaba imposible hacer sensible lo que no se consideraba tal, la subjetividad. El exceso expresivo del arte postfilosófico parece encubrir, al contrario, la magreza del contenido. En todo caso, parece llevar la crítica de la concepción interiorizante de la subjetividad al extremo de su pura negación o pérdida en el mundo de la pura exterioridad. Es un exceso que no contradice la falta de necesidad que rige las relaciones entre forma y contenido en el arte postfilosófico. Si espectáculo es el modo de representación que causa su efecto en el espectador no por la necesidad del argumento o de la representación, sino por su mera apariencia, entonces el arte conceptual es espectacular. Sólo la teoría podría redimir al objeto conceptual de su exterioridad.

Lo que caracteriza al Arte Conceptual es precisamente que sólo posibilita dos tipos de respuestas: una altamente teórica y otra puramente mecánica. Entre la estimulación que produce el arte como espectáculo y la reflexión teórica que hace posible no cabrían otro tipo de respuestas interpretativas. El amplio rango de experiencias que permite y que provoca la obra de arte tradicional es sustituido por los dos extremos del espectro: la respuesta más primaria sensible y la puramente intelectual¹⁹. Como en las malas tragedias de catarsis no surge de una

¹⁹ Debo estas ideas a Valeriano Bozal, quien las ha expresado en varias conversaciones mantenidas sobre el tema.

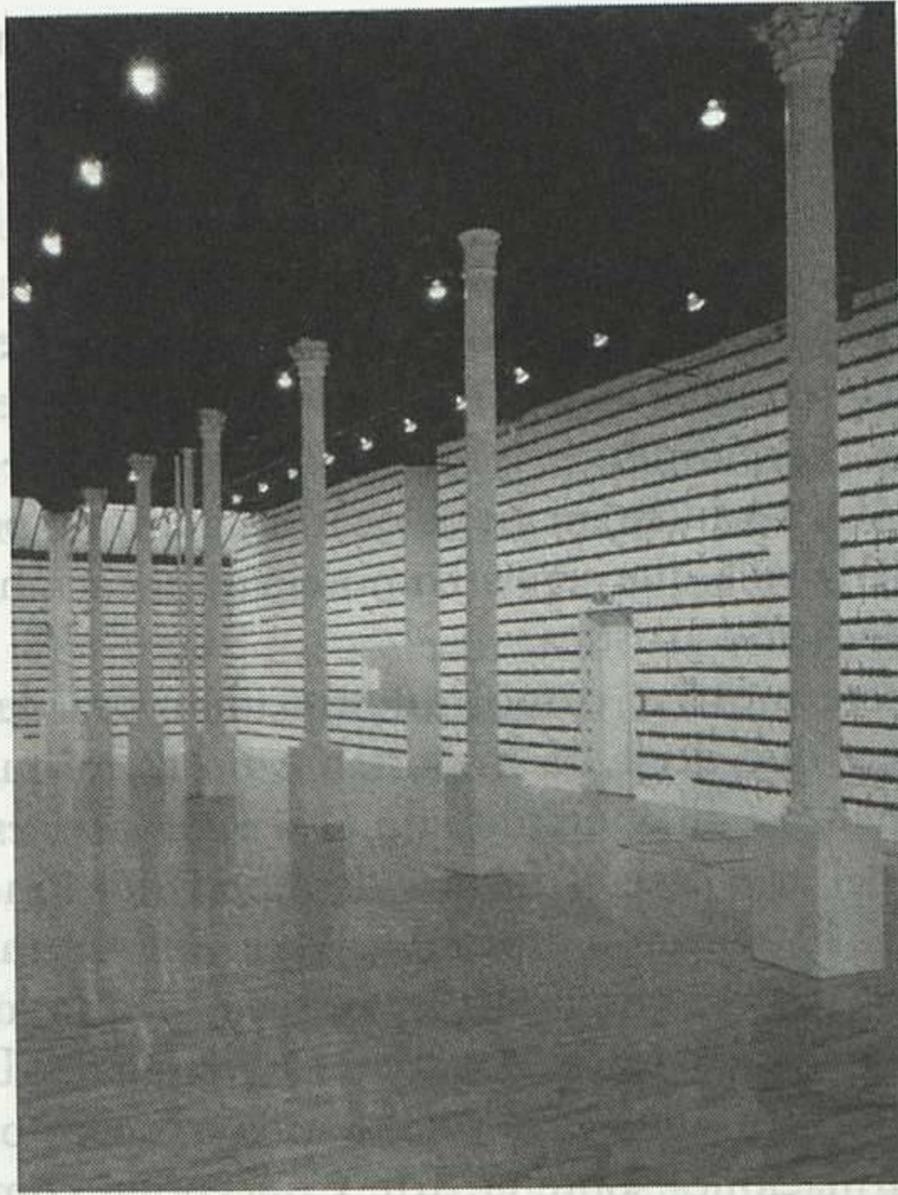
mímesis adecuada de la acción, sino del espectáculo, con el agravante de que el propio contenido conceptual puede convertirse en espectáculo. De este modo la grandeza exterior subrayaría y estaría subrayada por la presunta profundidad del mensaje²⁰.

En cierto modo, el carácter espectacular de la obra de arte conceptual y postconceptual parece responder a la necesidad de demarcación entre teoría y obra de arte. Pero también responde a otro motivo que trato de esbozar: la obra de arte es espectáculo, porque muestra de forma escandalosa o grandilocuente la inadecuación de la forma y el contenido. De ser cierto que el arte es una reflexión sobre sí mismo mantendrá su razón de ser frente a la teoría si llama la atención sobre sí aunque sea como espectáculo. Es decir, no como encarnación auténtica y adecuada de la idea, sino como envoltorio posible de ésta, mostrando su inadecuación al máximo.

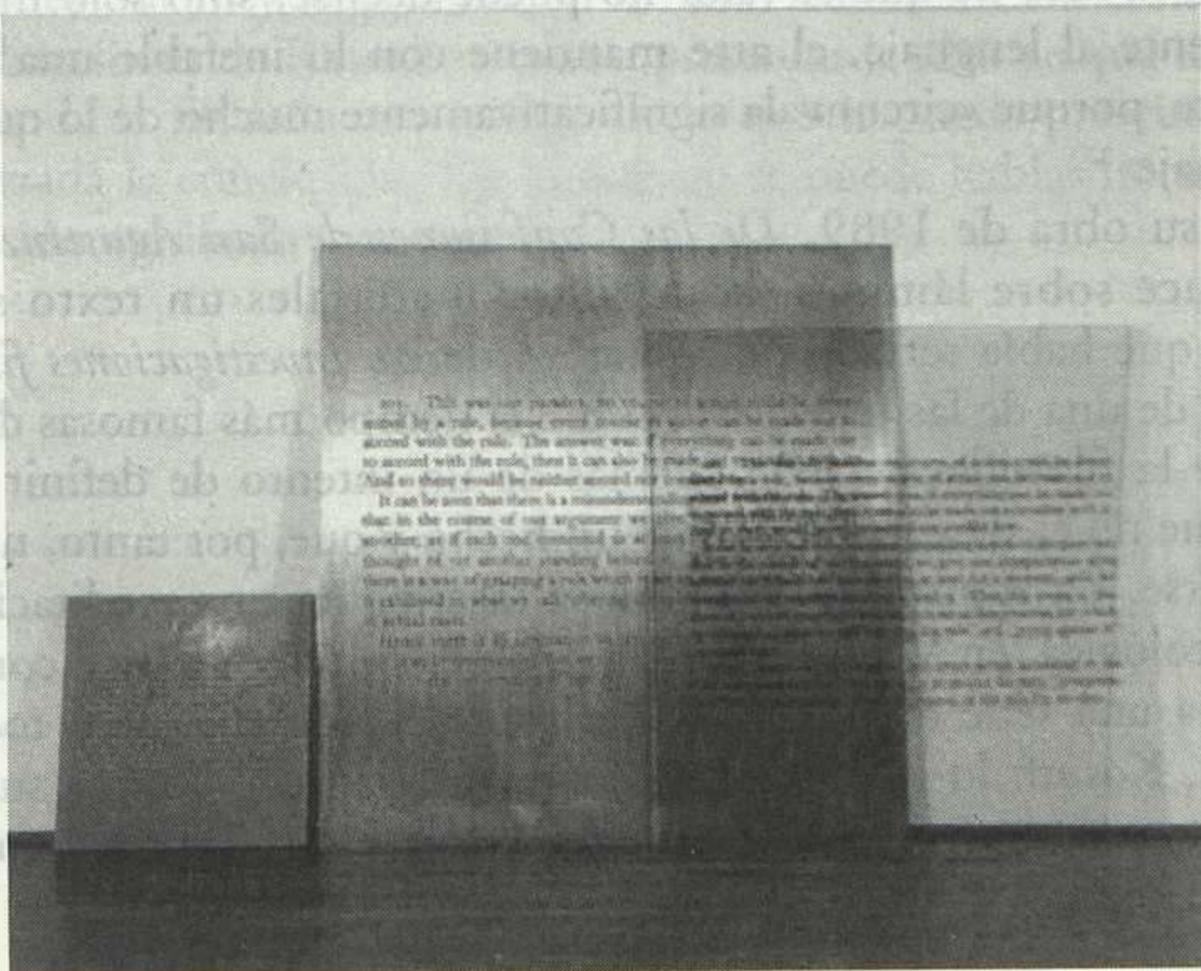
La evolución hacia el espectáculo se ha dado también en cierto sentido en autores como Kosuth. En *El juego de lo inefable*, inspirándose en la filosofía de Wittgenstein y haciendo una sutil síntesis de su primer y su segunda etapas concibe el arte como una forma, un juego del lenguaje. Como otros, sirve para describir, representar, preguntarse por la realidad, pero además el arte mostraría cómo el lenguaje (y el propio arte) describe, representa o se pregunta por la realidad. Lo cierto es que el arte no inventa juegos del lenguaje alternativos a los de la vida cotidiana, sino que investiga sobre éstos, poniéndolos bajo observación. Pongamos una definición, por ejemplo, de tiempo, de significado o de agua. La definición es un juego del lenguaje con reglas precisas sobre cómo especificar el significado de las palabras. Su importancia en la obra de Kosuth reside precisamente en este hecho, ya que el arte no es cuestión de formas, sino de significados. Por tanto, investigar en la forma en que se dan los significados es investigar sobre el arte. Algunas obras de Kosuth son definiciones que tienen como contenido las propias definiciones y no su objeto.

No hay formas que sean *a priori* artísticas a diferencia de otras. De hecho, las definiciones también son arte en la obra de Kosuth. Porque descontextualizadas, o en el contexto artístico, muestran, señalan a cosas distintas que en un diccionario, señalan la propia forma de la definición. Por eso, el juego del arte es el juego de lo inefable. Las

²⁰ También Herwitz señala al respecto que la propia teoría debería ofrecer «resistencia a los teatros consumistas de Warhol, Koons y el mercado artístico». En Herwitz, *op. cit.*, p. 272.



Joseph Kosuth, *Cero & no*, 1986.



Joseph Kosuth, *De las confesiones de San Agustín*, 1989.

definiciones usadas en el juego del lenguaje artístico nos muestran cómo funciona una definición. Y para eso se hace preciso convertir la definición en algo que llama la atención y que puede mirarse. Se espectaculariza. Este siempre ha sido un problema para Kosuth —como para muchos artistas conceptuales—: ¿cómo conseguir que el público preste atención a un objeto sin señalarlo artísticamente? Por ejemplo, *Una y tres sillas* es una reflexión sobre tres modos de representar una silla: ejemplificando, verbalmente y fotográficamente. Según cuenta él mismo, en el MOMA insistían en colocar una tarima, por mínima que fuera, debajo de la silla que servía como ejemplificación, con el objeto de señalar su condición artística.

Kosuth quiere mostrar cómo muestra una obra de arte. Aunque para mostrar hay que decir, lo importante no es lo que se dice, sino *cómo se dice y por qué*. El contenido de *Una y tres sillas* es la mostración en el contexto del arte de esas formas de representación y su presentación simultánea. El sentido «profundo» es lo que se muestra. Pero el arte de la mostración es el espectáculo, incluso cuando lo que convierte a un objeto en artístico sea el concepto de lenguaje. De hecho para Kosuth la idea de arte sigue siendo la de presentación o mostración, a pesar de sus afirmaciones sobre el Arte Conceptual como «una actividad postfilosófica que, como práctica, consiste en la investigación de la producción de significado en la cultura»²¹. Conserva del primer Wittgenstein la idea de que el valor no puede decirse, sino sólo mostrarse, pero frente al lenguaje, el arte mantiene con lo inefable una relación diferente, porque «circunvala significativamente mucho de lo que limita al lenguaje»²².

En su obra de 1989, *De las Confesiones de San Agustín*, Kosuth reproduce sobre láminas de distintos materiales un texto sobre el tiempo que había servido de comienzo de las *Investigaciones filosóficas*. Se trata de una de las reflexiones sobre el tiempo más famosas de la historia de la filosofía. Se trata además de un intento de definir un término que no es de un objeto o de un hecho y que, por tanto, no puede describirse. En Agustín la reflexión se inscribe en una meditación filosófica-teológica, en Wittgenstein ya es un ejemplo, que sirve como ilustración a una serie de observaciones sobre el lenguaje, pero todavía es filosofía. Kosuth lo retoma en el contexto artístico, aunque sus intenciones no son muy diversas de las de Wittgenstein. Pero el contexto, a

²¹ Kosuth, *op. cit.*, p. 22.

²² *Ibid.*, p. 20.

diferencia del filosófico, no abre por sí mismo nuevas posibilidades comunicativas. Además del contexto museístico, son artísticos los materiales, que remiten a la idea de arte como valor sensible, pero también a lo erróneo de esa concepción. Kosuth lo hace precisamente mostrando la inadecuación entre el texto escrito y su soporte material. Es puro espectáculo porque no sirve directamente a la transmisión del sentido: pulidos, transparentes u opacos, los materiales no tienen nada que ver con lo que hay escrito, que tiene un sentido (fuera de la obra) enteramente diferente. Pero, indirectamente, en virtud de su gratuidad, el objeto muestra la inadecuación de forma y contenido, la imposibilidad misma de que algo signifique aisladamente, en sí mismo, fuera de un juego del lenguaje, de una práctica social determinada.

Cero & no, de 1986, es otro ejemplo de cómo, pese a persistir el mismo impulso de investigación de las formas de significación, el objeto artístico ha aumentado de tamaño y de carácter. Explícitamente su objeto es lo que no se puede decir. *Cero & no* presenta la negación y la ausencia no como absolutos, sino como relativos siempre a algo: como en el tachado de un texto, que se dice a pesar de negarse, que se necesita para ser negado. *Cero & no* es «arquitectura» conceptual, que consiste en unas habitaciones en las que está escrito y tachado un texto de *Psicopatología de la vida cotidiana*, que empapela el espacio espectacularmente. Las puertas y los huecos también se conciben como interrupciones, vacíos y negaciones en la obra. Además, *Cero & no*, como otras realizaciones de Kosuth, tiende a presentar la idea de que el arte, a diferencia de la filosofía, no es algo de lo que se pueda prescindir una vez alcanzada la conclusión. De lo que no se puede hablar no es mejor callarse, sino escribirlo más grande.