



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE LEÓN
Curso Académico 2020/2021

LA DESMATERIALIZACIÓN DEL OBJETO ARTÍSTICO EN LA OBRA DE JOSEPH KOSUTH

THE DEMATERIALIZATION OF THE ART OBJECT IN THE WORK OF JOSEPH KOSUTH

Pablo Riesco Navajo

Tutor: Roberto Castrillo Soto

Resumen: La desmaterialización de la obra de arte es una cuestión de fondo que ha estado presente a lo largo de todo el arte contemporáneo desde las vanguardias, y según la cual se ha ido trasladando el peso artístico del objeto a la idea o concepto. Este proceso de abstracción de la idea artística a través de su desmaterialización alcanza su máximo exponente en el arte conceptual, y más concretamente en la figura y la obra de Joseph Kosuth. Él desarrolla este proceso de conceptualización a través de diversas estrategias lingüísticas, que le permiten concebir su obra con una estructura similar a la del lenguaje, operando en base a determinados mecanismos tautológicos. Al repasar su obra y analizar los fundamentos teóricos con los que se plantea, se podrá percibir cómo Kosuth comprende la tarea del artista como la construcción de significados en torno al arte, empleándolo a modo de lenguaje para cuestionar la naturaleza artística dada a las obras.

Palabras clave: Joseph Kosuth, desmaterialización, arte conceptual, obra de arte, tautológico.

Abstract: The dematerialization of the work of art is a fundamental issue that has been present throughout all contemporary art since the avant-gardes, and according to which the artistic weight of the object has been transferred to the idea or concept. This process of abstraction of the artistic idea through its dematerialization reaches its best exponent in conceptual art, and more specifically in the figure and work of Joseph Kosuth. He develops this process of conceptualization through various linguistic strategies, which allow him to conceive his work with a structure similar to the language, based on certain tautological mechanisms. Reviewing and analyzing his work by the theoretical foundations with which it arises, led us to perceive how Kosuth understands the artist's task as the construction of meanings around art, using it as a language to question the artistic nature of the works.

Keywords: Joseph Kosuth, dematerialization, conceptual art, artwork, tautological.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	2
1.1. Objetivos.....	2
1.2. Metodología.....	2
1.3. Estado de la cuestión.....	4
2. EL ARTE CONCEPTUAL	7
2.1. Fundamentos del arte conceptual.....	7
2.1.1. Corrientes del conceptualismo.....	9
2.2. Contexto histórico-artístico.....	11
2.2.1. Antecedentes.....	11
2.2.2. Origen, principales exposiciones y desarrollo.....	13
2.2.3. El papel de la crítica	16
2.2.4. Institucionalización.....	18
3. JOSEPH KOSUTH	21
3.1. Kosuth en el marco del arte conceptual	21
3.2. Precedentes e influencias	25
3.3. Principios estéticos	29
3.3.1. El arte como oposición a la estética.....	29
3.3.2. El arte como análisis lingüístico.....	33
3.3.3. El arte como antropología.....	36
3.4. Etapas-desarrollo de su obra	40
3.4.1. Protoinvestigaciones.....	40
3.4.2. Primeras investigaciones	42
3.4.3. Segundas investigaciones	45
3.4.4. Las investigaciones abiertas al contexto.....	47
4. CONCLUSIONES	48
5. BIBLIOGRAFÍA	51
6. ANEXO DE IMÁGENES	54

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos

La cuestión de fondo de este trabajo es analizar e investigar el concepto de la desmaterialización del objeto artístico en la obra de Joseph Kosuth por la vía del arte conceptual, y plantear cómo y en qué términos se produce dicho proceso. Tomando como precedentes ciertos artistas e influencias anteriores, se busca crear un marco contextual del arte conceptual, explicando también los fundamentos teóricos de esta corriente artística, en el que posteriormente encuadrar al artista y a su obra, empleando como hilo conductor el aspecto de la desmaterialización del objeto artístico en este marco histórico-artístico.

Tras hacer esa contextualización se procederá al análisis de la obra, tanto artística como teórica, de Kosuth, con el fin de extraer los mecanismos y las estrategias lingüísticas, deudoras de la filosofía de Wittgenstein, con las que se produce ese traslado del objeto material al concepto. Con ello se podrá advertir cómo el artista no rechaza directamente el empleo del objeto artístico, sino que recurre a este como base para establecer unas relaciones entre arte-lenguaje que hacen de la labor del artista ya no la producción de obras de arte, sino la creación de significados.

1.2. Metodología

Como se ha adelantado en los objetivos, una forma metodológica de aproximarse al tema pasa por revisar ciertas corrientes artísticas anteriores que comparten con el arte conceptual las estrategias de desmaterialización del objeto artístico. Se habrán de repasar ejemplos, como Duchamp, Ad Reinhardt, Donald Judd, entre otros, que conforman en el arte contemporáneo un proceso de abstracción de las ideas artísticas. Lucy Lippard propone en un artículo, *The Dematerialization of Art* (1967), que el arte conceptual sería una forma más de exploración de la “nada”, que habría comenzado cincuenta años antes con el *Blanco sobre blanco* de Malevich (1918), de esto se puede deducir que el arte conceptual era considerado como un continuador de esas propuestas de desmaterialización, siempre presentes en el arte contemporáneo. A esta interpretación se suman las obras de historiadores y autores como Daniel Marzona, Paul Wood, Simón March Fiz o Ana María Guasch, entre otros, quienes enfocan sus estudios sobre ese proceso de conceptualización de la obra de arte, e integran al arte conceptual en ese

discurso de las propuestas desmaterializadoras iniciado por algunos estilos y manifestaciones artísticas previas, y continuado por el otro estilo artístico.

Por otro lado, un problema que afecta al estudio del arte conceptual es la diferenciación de las distintas corrientes en las que se suelen separar a los artistas conceptuales, que casi en cada caso desarrollan un entendimiento personal sobre la conceptualización de la obra de arte. Los autores que intentan establecer una separación entre esta diversidad de manifestaciones conceptualistas realizan dicha tarea en función de diferentes criterios y metodologías historiográficas, artísticas o técnicas, no habiendo un consenso en la categorización de las vertientes conceptuales. Marchán Fiz se centra en criterios estético-filosóficos, Robert C. Morgan atiende a los métodos de análisis empleados por los artistas, Godfrey establece sus categorías en función de las formas de trabajo y Daniel Marzona recurre a criterios temáticos y a una diferenciación en base al género. En general, los autores coinciden en diferenciar dos principales corrientes “opuestas”, una vertiente representada por la obra de Sol LeWitt u On Kawara, con una propuesta más “formalista”, que entiende la realización material del objeto artístico y su análisis estético-perceptivo como fundamento de conocimiento de la obra, y otra corriente “lingüística-estructuralista” desarrollada por artistas como Kosuth, Weiner o el grupo inglés Art & Language, que incide más en la eliminación del objeto, y en la constitución de la obra de arte como un esquema de pensamiento o una forma de lenguaje.

Debatir en torno a la clasificación de las vertientes conceptuales se sale de los límites temáticos del trabajo, pero es interesante enunciar este problema y comentar brevemente la diferenciación de las mismas para así enriquecer los fundamentos y el marco contextual en el que se desarrolla este estilo artístico y, a partir de la comparación de las diferentes vertientes y artistas del mismo, diferenciar las estrategias lingüísticas con las que Kosuth concibe su propia conceptualización de la obra de arte.

Consecuentemente, también deberá aplicarse un enfoque lingüístico al análisis de las interpretaciones de la desmaterialización propuestas por el artista, con el fin de comprender las estrategias por las cuales se transfiere la importancia artística del objeto al concepto. En el caso de Kosuth y la vertiente “lingüística” del conceptualismo, el componente artístico reside en la idea, por lo que la obra se considera como un soporte para articular ese concepto abstracto, como un sistema de pensamiento que estructura esas ideas. El arte, del mismo modo que el lenguaje, adquiere una forma de operar autorreferencial y tautológica, es decir, dentro del medio artístico.

Habiendo expuesto esa base teórica común a todos los artistas del conceptualismo “lingüístico”, debemos señalar en qué se diferencia el modelo propuesto por Kosuth del resto. De sus textos pueden extraerse sus teorías acerca de la desmaterialización del arte, que conciben la obra como un autocuestionamiento a la naturaleza del arte, operando de una forma autorreferencial. Kosuth, partiendo de los modelos lingüísticos de Wittgenstein, aplica la estructuración lingüística al sistema artístico, concibiendo la obra de arte como una proposición o comentario sobre el propio sistema en el que opera en base a esos planteamientos autorreferenciales, volviéndose una “proposición analítica” (término que Kosuth toma de los estudios kantianos de A. J. Ayer), una verdad a priori que no requiere de ninguna justificación estética ajena al hecho artístico en sí. A partir de estas observaciones, se concluye que Kosuth construye un sistema que opera teóricamente dentro de sus propios límites para ensancharlos, por tanto, la creación artística ya no se limitaría a la producción de nuevas obras de arte, sino a la construcción de nuevas definiciones y significados artísticos.

1.3. Estado de la cuestión

Siguiendo el orden propuesto en el trabajo, la primera tarea a realizar sería desarrollar un marco contextual en el que enmarcar los fundamentos del arte conceptual, los precedentes, diferentes vertientes, así como el origen y desarrollo de la corriente artística. Para seguir esa evolución de las propuestas de desmaterialización de la obra de arte en la época contemporánea es útil el trabajo conjunto de Hal Foster, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Yve Alain-Bois y David Joselit en *Art since 1900*, pues se estructura de tal manera que trata en cada capítulo un año del S. XX, facilitando el seguimiento de las ideas estéticas del arte contemporáneo. A partir de esa obra podrá realizarse un esquema general, que deberá detallarse con información más concreta sobre el arte conceptual, recurriendo a los trabajos de Daniel Marzona ¹ o Paul Wood ² para definir aspectos sobre los artistas o las principales exposiciones ligadas a este estilo artístico. Para esto último también se puede acudir a la obra de Ana María Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones* ³.

¹ Daniel Marzona, *Conceptual Art* (Köln: Taschen GmbH, 2006).

² Paul Wood, *Conceptual Art* (Londres: Tate Publishing, 2002).

³ Ana María Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones. 1945-2007* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009).

Estas obras que se centran en el desarrollo de ese marco contextual-cronológico, en algún caso comentan también algunos aspectos relativos a los fundamentos teóricos, pero esa base debe reforzarse con la lectura de los trabajos de Robert C. Morgan ⁴, Simón Marchán Fiz ⁵ o también Ana María Guasch, en este caso *El arte último del S. XX* ⁶, obras que profundizan mucho más en el análisis estético-artístico del arte conceptual. Para ello, también son útiles antologías de ensayos teórico-críticos como las de Brian Wallis ⁷ o Michael Newman y Jon Bird ⁸, que complementan el desarrollo de esa base teórica con otras perspectivas críticas de distintos autores sobre el arte conceptual.

También debe tenerse en cuenta los planteamientos de los propios artistas, críticos o galeristas relacionados con el arte conceptual, y en este sentido hay varias obras con una amplia recopilación de textos escritos por los mismos, como es el caso del trabajo de Alexander Alberro y Blake Stimson, *Conceptual Art: a Critical Anthology* ⁹, la cual incluye también unos ensayos de los autores bastante útiles para ampliar esa base teórica antes referida. En esa misma línea, la obra de Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* ¹⁰ también incluye un ensayo-crítica en el prefacio y post-facio que recoge la opinión de la autora como participante en el desarrollo del arte conceptual. Al mismo tiempo, en el desarrollo de la obra, combina el estilo de la crónica y la antología, dividiendo los capítulos en los años en los que tuvo lugar el movimiento artístico, dando información detallada de las exposiciones y publicaciones, incluyendo algunas de estas. Similar a la obra anterior, *Conceptual Art* ¹¹ de Ursula Meyers también recoge a modo de crónica los principales eventos y publicaciones sobre el desarrollo del arte conceptual.

Al tratar este trabajo sobre los planteamientos de Kosuth en torno a la desmaterialización del objeto artístico deben analizarse los textos, entrevistas, catálogos de exposiciones y otro tipo de publicaciones en las que el artista expone los fundamentos

⁴ Robert C. Morgan, *Del arte a la idea: Ensayos sobre el arte conceptual* (Madrid: Ediciones Akal – Arte Contemporáneo, 2003).

⁵ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto* (Madrid: Ediciones Akal, 1994).

⁶ Ana María Guasch, *El arte último del S. XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza Forma, 2000).

⁷ Brian Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (Madrid: Ediciones Akal, 2001).

⁸ Michael Newman y Jon Bird, ed., *Rewriting conceptual art* (Londres: Reaktion Books, 1999).

⁹ Alexander Alberro y Blake Stimson, ed., *Conceptual art: a critical anthology* (Massachusetts: The MIT Press, 1999).

¹⁰ Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley, California: University of California Press, 1972).

¹¹ Ursula Meyers, *Conceptual Art* (Nueva York: E. P. Dutton, 1972).

teóricos sobre los que se cimienta su obra. En esta línea destaca *Art after Philosophy*, un manifiesto de juventud donde expone sus consideraciones en torno a la estética y las teorías lingüísticas sobre las que construye su teoría artística. Este y otros textos han sido recientemente editados y recopilados por Roc Laseca en español ¹².

Del mismo modo, es importante consultar los catálogos de las exposiciones en las que participó Kosuth, pues en algunos casos, como el de *Information* ¹³ o *January 5-31* ¹⁴, el artista aporta comentarios importantes para comprender las teorías artísticas propuestas por las obras que desarrollaba en ese momento. Por otra parte, los catálogos de exposiciones no tienen necesariamente por qué incluir textos del artista, pero aun así es interesante acudir a ellos por los comentarios de los curadores e investigadores con los que suelen editarse, ya que pueden enriquecer esos fundamentos teóricos. En este sentido, destacan los catálogos de *Terra Ultra Incógnita* ¹⁵ y *Al fin creí entender (Madrid)* ¹⁶, dos exposiciones que el artista realiza en España.

También cabría realizar un aviso en torno a ciertas publicaciones que, por unos u otros impedimentos, no se han podido consultar, pero de las cuales se tienen buenas referencias, y habrían ayudado a enriquecer la bibliografía de este trabajo. En algunos casos, ello es debido a un desconocimiento previo de las mismas, y en otros a la incapacidad personal o la falta de disponibilidad para acceder a las mismas, como *Conceptual Art* de Peter Osborne, así como a algunos catálogos de exposiciones. Un ejemplo es la que tuvo lugar en el Isabella Stewart Gardner Museum (2003, Boston), una exposición antológica y retrospectiva del artista, junto a otras realizadas en Alemania, en la Staatsgalerie de Stuttgart (1981) o la Kunsthalle de Biellefeld (1981), que presentan la barrera del idioma, al únicamente estar disponibles en alemán. Hay muchas otras exposiciones en las que Kosuth ha participado, pero al no poder tratar todas ellas por la extensión del trabajo se han seleccionado para este trabajo las exposiciones que se creen más relevantes o útiles para analizar los fundamentos teóricos con los que el artista concibe su obra, que es el tema principal de la investigación.

¹² Joseph Kosuth, *Escritos (1966-2016)*. Ed. por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018).

¹³ Kynaston L. McShine, ed., *Information* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1970).

¹⁴ Seth Siegelau, ed., *January 5-31 (1969)* (Nueva York: Seth Siegelau, 1969).

¹⁵ Christian Domínguez et al., *Terra Ultra Incógnita* (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2007).

¹⁶ Christian Domínguez et al., *Al fin creí entender (Madrid), Proyectos arquitectónicos y obras públicas* (Madrid: La Casa Encendida, 2008).

2. EL ARTE CONCEPTUAL

2.1. Fundamentos del arte conceptual

La conceptualización de la obra de arte es un proceso que se desarrolla a lo largo del arte contemporáneo. Contando con ejemplos anteriores de posturas antiformalistas, como la representada por Marcel Duchamp y el minimalismo, que se analizarán posteriormente, los artistas conceptuales darán forma a un estilo cuyo fin es el cuestionamiento de la estética, viéndola no como un medio para la crítica de arte sino como un problema a abordar. El arte conceptual volvía así a replantear las ya recurrentes cuestiones del arte contemporáneo en torno a qué es o no una obra de arte o dónde está el mérito estético-artístico de la obra ¹⁷.

No obstante, la diferencia del conceptualismo con respecto a los ejemplos anteriores de síntesis objetual radica en la propuesta de una completa desmaterialización del objeto del arte, produciendo un trasvase del concepto artístico de su manifestación física y objetual a su manifestación en forma de idea, concepto o proposición. Lawrence Weiner, artista conceptual que enfocó su obra a la crítica de la obsolescencia del objeto físico, dejaba bastante claro la primacía que el arte conceptual daba a las ideas al declarar: “1. El artista debe construir la obra, 2. La obra debe ser fabricada, 3. La obra no necesita ser hecha” ¹⁸. Esto sirve de ejemplo para percibir que los artistas conceptuales conciben que la “obra” reside en la idea y que esta no necesita realizarse de forma física para gozar de un estatus “artístico”¹⁹, pues es enteramente concebida como un producto de la imaginación, al cual no es posible exigir la aplicación de una legitimidad de las formas²⁰.

El principal componente artístico se concibe como algo abstracto y no necesariamente tangible, perteneciente, por tanto, a un contexto autónomo de cualquier consideración objetual. La obra de arte, dentro de ese contexto, se inscribe con la función de desarrollar un proceso reflexivo sobre su propia naturaleza artística y sus límites, adquiriendo un carácter tautológico y autorreflexivo sobre la intención del artista, una

¹⁷ Wood, *Conceptual Art...*, 26-27.

¹⁸ Esta conclusión personal de Weiner sobre el arte se recogió en el catálogo de una de las más importantes exposiciones de arte conceptual: *January 5-31, 1969*, comisariada por Seth Siegelaub, la cual se tratará en puntos posteriores. Sobre el catálogo: *January 5-31, 1969* (Nueva York: Seth Siegelaub, 1969).

¹⁹ Wood, *Conceptual Art...*, 37.

²⁰ Robert C. Morgan, *Del arte a la idea: Ensayos sobre el arte conceptual* (Madrid: Ediciones Akal – Arte Contemporáneo, 2003), 12.

aproximación a la definición de lo que éste entiende por “arte”²¹. Así pues, la tautología conceptual entiende que la idea de arte (la obra) y el arte son la misma cosa²².

El arte había pasado de una definición ligada a la percepción sensible de lo material a una constitución como un sistema de pensamiento o proposición abstracta, permitiendo así a los artistas trabajar con las ideas y configurar su práctica artística inspirándose en los procesos operativos mentales de otras disciplinas científicas en las que también se presentan formas de análisis autorreferencial y tautológico como son las matemáticas, la lógica, y especialmente el lenguaje²³, capaces de operar con sus propios sistemas y dentro de sus propios términos; ello interesará en gran medida a los artistas conceptuales, quienes deseaban desechar la sintaxis formal de las obras y operar únicamente con conceptos y proposiciones artísticas²⁴.

Al mirar hacia el lenguaje, los artistas buscarán un medio de representación donde se puedan comunicar las intenciones de la obra de un modo más directo, adquiriendo más importancia las obras de carácter documental. En este proceso, el catálogo cobrará una gran importancia, pues podía contener su propio significado e intención artística, dejando de ser un objeto promocional y complementario a la exposición. Se podía considerar como una obra de arte más²⁵. Al mismo tiempo, la desmaterialización del objeto artístico y el empleo de nuevos medios de expresión documental (los catálogos ya comentados, fotografías, vídeos, libros, artículos, ...), forman parte de las estrategias empleadas por los artistas conceptuales para oponerse a la mercantilización, ofreciendo al comprador una obra que ni simbólica ni económicamente alcanza las mismas cuotas de valor de cambio que otras obras ligadas a técnicas tradicionales (pintura o escultura). En posteriores puntos se comprobará que esto no fue suficiente para acabar con el mercado artístico, pues estas obras acabarían siendo igualmente asimiladas por las instituciones,

²¹ Entendiendo el concepto de la obra como algo procesual es posible sugerir que no todas las ideas del artista tienen por qué materializarse, pues por cada concepto artístico al que el artista diese forma habría muchas otras variaciones de ese concepto original que no llegarían a concretizarse, dando lugar a la reflexión sobre la potencialidad de esas obras de arte que nunca fueron realizadas, pues revelarían una ausencia dentro de la obra. Sobre este aspecto ver Adolfo Vásquez Rocca, “Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”, *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, vol. 37 n. 1 (2013), 247-285.

²² Marchán Fiz, *Del arte objetual...*, 256.

²³ Prueba de ello son los numerosos artistas que tomarán planteamientos derivados de las fórmulas filosóficas de la semiótica, el estructuralismo y el post-estructuralismo, como es el caso del propio Kosuth.

²⁴ Marchán Fiz, *Del arte objetual...*, 256.

²⁵ Guasch, *El arte último...*, 172.

algo que traerá consigo la desaprobación de ciertos artistas y críticos ligados a la práctica conceptual²⁶.

No obstante, aunque en el arte conceptual el foco se desplaza hacia la idea, no hay un rechazo abierto hacia el objeto. No se trataba de eliminar el objeto como tal, sino replantear y cuestionar el estatus del objeto artístico tradicional, trasladando en la obra el énfasis del objeto a la concepción del mismo y al estudio de la conducta perceptiva e imaginativa por parte del receptor. La materialización de una obra de arte conceptual puede considerarse entonces como la documentación de ese proceso mental llevado a cabo por el artista, y una forma de compartir dichas reflexiones con el espectador²⁷. Incluso los considerados como más “puristas” del arte conceptual, como es el caso de Kosuth, por ejemplo, no podían evitar en muchos casos el componente material para realizar ciertas obras, aunque la parte material fuera concebida más bien como un vehículo para transmitir el concepto que subyace detrás de ella²⁸.

2.1.1. Corrientes del conceptualismo

Hay, por tanto, varias interpretaciones de la desmaterialización del arte, de tal modo que cada una propone diferentes formas de acercarse al planteamiento de esas ideas artísticas y su concepción como obras de arte. El trasvase de la importancia artística al concepto de la obra es algo que compartían todos los artistas conceptuales en mayor o menor medida, pero se pueden establecer diferencias en función de los criterios empleados por los artistas para exponer el concepto como obra de arte. La separación de dichas vertientes por parte de los críticos e historiadores varía en función de los criterios que éstos empleen para agrupar a los artistas conceptuales en una u otra corriente: técnicos y materiales (como puede ser el caso de Simón Marchán Fiz), temáticos (como hace Daniel Marzona), en función de los métodos de análisis empleados por los artistas (Robert C. Morgan), en función de las formas de trabajo (Godfrey), ...²⁹ Por ello, las divisiones establecidas por los investigadores deben entenderse de forma orientativa, ya que, como sostiene Lucy Lippard, existen casi tantas definiciones de arte conceptual como artistas conceptuales, pues estos mismos también manifestaban sus diferencias en lo que respecta

²⁶ Marchán Fiz, *Del arte objetual...*, 267.

²⁷ *Ibid.*, 251-268.

²⁸ Meyers, *Conceptual Art...*, 11.

²⁹ Guasch, *El arte último...*, 177-178.

a la interpretación de los métodos conceptuales. En escritos³⁰ como *Art after Philosophy* (1969) de Kosuth, o los *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) y *Sentences on Conceptual Art* (1969) de Sol LeWitt, los artistas exponen las diferentes formas en que se acercan a la conceptualización y desmaterialización de la obra de arte³¹.

No obstante, en la mayoría de los casos, la distinción entre todas estas diferentes formas de concebir el arte conceptual, tanto por artistas como por investigadores y teóricos, pasa por una división general en tres grupos:

La corriente “materialista-sistémica-serial” (también llamada por Marchán Fiz “empírico-medial”) tiende a la realización material del objeto artístico, empleándolo para profundizar en la reflexión de la percepción como un fundamento de conocimiento, siendo esa la verdadera razón artística de la obra. Los artistas ligados a esta vertiente (On Kawara, Sol LeWitt, Hanne Darvoben, ...) entienden la percepción como la forma de construcción de conocimientos prácticos y teóricos, y los sentidos como los teorizadores de dichos conocimientos, afirmando una cierta referencialidad al mundo circundante. Para ello, muchas veces recurren a estrategias ligadas al trabajo serial³², tomando como ejemplos los sistemas matemáticos-geométricos, las reflexiones sobre el espacio-tiempo, factores tipológicos, ... que, por otra parte, ya estaban presentes en el anterior arte minimal³³.

En segundo lugar, está la vertiente del “conceptualismo ideológico”, que toma un enfoque más reivindicativo y político, asociada con el trabajo con el cuerpo y tendencias performáticas (especialmente las artistas mujeres que desarrollen una crítica feminista a las instituciones artísticas), así como el empleo del videoarte para registrar dichas acciones artísticas. Estaría representada por artistas como Bruce Nauman y sus *Corridor Pieces* (1970), Vito Acconci con su *Following Piece* (1969), Martha Rosler con *Semiotics of the Kitchen* (1975), o Adrian Piper con su *Catalysis Series* (1970/71)³⁴.

³⁰ En el desarrollo del arte conceptual los escritos de los propios artistas cobran una importancia fundamental. En ellos el artista aportaba unos fundamentos teóricos propios con los que pretendía reivindicar el valor de su obra y refutar las valoraciones negativas hechas por ciertos sectores de la crítica formalista.

³¹ Guasch, *El arte último...*, 177-178.

³² Aquí se percibe la influencia de los preceptos minimalistas, que se comentará posteriormente, sobre la falta de necesidad que tenía el artista de participar en la producción de la obra para que fuera considerada como algo “artístico”.

³³ Marchán Fiz, *Del arte objetual...*, 262.

³⁴ Marzona, *Conceptual Art...*, 22-23.

Finalmente, la vertiente “lingüística” se caracterizará por rechazar plenamente la materialidad del objeto, siendo la que más incide en su eliminación y la concepción de la obra de arte como una “idea”, “proposición” o “concepto”. Esta sería una vertiente más “purista”, y se suele ver cómo la corriente conceptual por antonomasia. Al prescindir de la materialidad del objeto artístico y establecer un enfoque puramente abstracto, las obras de arte se constituyen como un sistema de pensamiento, y el lenguaje se considera como material artístico³⁵. Ligados a esta vertiente destacan artistas como Kosuth, y otros con los que éste colaboró al inicio de su carrera: Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler, así como los pertenecientes al grupo conceptual inglés *Art & Language* (Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Brainbridge, ...), con el que Kosuth llegó a tener cierta implicación, como se verá en el punto dedicado al papel que este artista tuvo en el desarrollo del arte conceptual.

2.2. Contexto histórico-artístico

2.2.1. Antecedentes

Antes del arte conceptual, otras corrientes artísticas ya habían desafiado el estatus del objeto artístico en el arte contemporáneo. Mismamente, la abstracción que desarrollaron artistas como Mondrian y Kandisky, o el constructivismo de Malevich, implicaron un paso adelante en la desmaterialización del arte, concibiendo la creación artística como un proceso visual de análisis y depuración pictórica para crear un arte “abstraído de la realidad”³⁶. Seguía existiendo el objeto artístico, pero este se concebía como la expresión física de una operación mental que estaba teniendo lugar en la mente del artista y que este reproducía en la obra mediante elementos abstractos, desligados de cualquier realidad material. La importancia histórico-artística de la abstracción, para autoras como Ursula Meyers, no sólo radica en el proceso de “reducción” de los signos visuales, sino también la “sustitución” de los antiguos valores estéticos basados en lo visual por otros nuevos basados en la “Idea”, que aspiraba a representar lo universal³⁷.

En ese progreso hacia el arte desmaterializado, una referencia ineludible dentro del arte contemporáneo es Marcel Duchamp, inspiración para gran parte de los artistas conceptuales, quien empleaba sus *readymades* para atacar de forma satírica y sarcástica a la estética tradicional. La “anti-estética” de Duchamp, basada en la elección anestesiada

³⁵ Marchán Fiz, *Del arte objetual...*, 253-254.

³⁶ Wood, *Conceptual Art...*, 11.

³⁷ Meyers, *Conceptual Art...*, 17.

del objeto artístico, buscaba desmontar el monolítico arte-objetual y desbancar el estudio estético del arte “en función de lo bello”³⁸. A partir de Duchamp, la consideración de un objeto como algo “artístico” dependerá en última instancia: o del factor contextual de la presentación de ese objeto en un ambiente artístico, o de su producción por alguien quien sea considerado como un “artista”. Con sus *readymade* cuestiona las consideraciones tradicionales en torno al objeto artístico y al papel del artista como productor de la obra de arte, reivindicando que este no tiene porqué intervenir en el proceso de su fabricación, sino que sólo importa su concepción, su idea (aspecto que tomarán posteriormente los artistas minimal) ³⁹. El propio artista declaró en su momento que “estaba interesado en las ideas no sólo en los productos visuales. Quería volver a poner la pintura al servicio de la mente” ⁴⁰, por lo que puede verse en él una intención de dar un mayor peso intelectual y conceptual a sus obras, inaugurando ese proceso de desmaterialización del objeto artístico, posteriormente recorrido por los artistas conceptuales ⁴¹.

No obstante, al mismo tiempo que Lucy Lippard (principal crítica que apoyó al arte conceptual), e incluso el propio Kosuth, constatan esa influencia de Duchamp en el arte conceptual, también admiten que el nuevo arte de Nueva York partía de una base e inspiraciones más cercanas, los minimalistas Ad Reinhardt, Jasper Johns, Morris, ... ⁴²

El minimalismo surge como reacción a las teorías de Clement Greenberg, crítico defensor del modelo del expresionismo abstracto, desarrollando un arte caracterizado por la tendencia a la neutralidad, la economía de medios, realizando formas geométricas tridimensionales con materiales y colores industriales, lo que supone un rechazo a las jerarquías entre las artes. Frente a la preocupación por la forma presente en la estética modernista de Greenberg, la corriente minimalista vuelve a los conceptos duchampianos, según los cuales todo, incluso una acción o idea, es susceptible de ser una obra de arte en función del factor contextual, presentando el objeto en un ambiente artístico, o autorial, es decir, que fuera producido por alguien considerado como “artista” ⁴³. Así, las obras

³⁸ *Ibid.*, 9-10.

³⁹ Francisco Lara-Barranco, “Arte conceptual: Renuncia estético-emocional hacia el objeto”, *Laboratorio de arte: Revista del Departamento de Historia del arte*, vol. 12 (2002), 253-255.

⁴⁰ Marcel Duchamp, “The Great Trouble with Art in This Country”, extraído de una entrevista con James Johnson Sweeney, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, nº 4-5, 1946, 19-21. Publicado originalmente en Michel Sanouillet y Elmer Peterson ed., *The Essential Writings of Marcel Duchamp* (Londres: Thames and Hudson, 1975), 123-126.

⁴¹ Marchán Fiz, *Del arte objetual...*, 250.

⁴² Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley, California: University of California Press, 1972), 9.

⁴³ Wood, *Conceptual Art...*, 12-30.

son valoradas únicamente por su condición como objetos, pues los factores que le dan sentido artístico son externos a ella, es decir, comienza a desarrollarse ese desplazamiento del concepto artístico de la obra a la idea ⁴⁴. El posterior arte conceptual surgirá de la corriente más reflexiva del arte minimal, aquella en la que se priorizaban los componentes conceptuales de la obra sobre los procesos de fabricación o materialización, incidiendo en el proceso de desmaterialización y autorreferencialidad de la obra de arte presente a lo largo de la historia del arte contemporáneo⁴⁵.

Duchamp y los minimalistas comenzarían ese desapego “estético-emocional” del artista respecto a su obra, culminando con el arte conceptual. Todas estas corrientes artísticas comparten esa reacción a los principios formalistas, y en la medida en que el artista reduce la importancia del componente objetual en su obra (produciéndose según Lara-Baranco la renuncia estético-artística del artista a la obra de arte) se va desarrollando esa desmaterialización del objeto artístico, y la obra de arte comienza a ubicarse en un plano abstracto y conceptual ⁴⁶.

2.2.2. Origen, principales exposiciones y desarrollo

El estilo conceptual se originó en unos contextos artísticos más limitados a un público minoritario, moviéndose en un pequeño círculo de artistas y unos pocos críticos y galeristas que compartían una idea común, ese desarrollo de la desmaterialización del objeto artístico y el trasvase de la esencia artística a la idea, propuestas que poco a poco fueron ganando partidarios y que acabarían por hacer del arte conceptual una de las principales corrientes artísticas del arte contemporáneo. A pesar de la radicalidad contra las instituciones con la que actuaban los conceptualistas, estos no lograron evitar la institucionalización de la corriente artística, lo que generó el descrédito de algunos artistas que anteriormente abogaban por esta corriente.

Como se ha dicho, entre los pequeños círculos en los que se movían las ideas conceptuales es donde se originan las primeras exposiciones de la corriente artística. Algunas mantuvieron ciertas posturas del estilo minimalista anterior, como la comisariada por Seth Siegelau en 1968 en el *Braddord Junior College*, comisariada por Siegelau, con la participación de artistas como Lawrence Weiner y Robert Barry, que en

⁴⁴ Daniel Marzona, *Conceptual Art* (Köln: Taschen GmbH, 2006), 14.

⁴⁵ Guasch, *El arte último...*, 166.

⁴⁶ Lara-Barranco, “Arte conceptual...”, 253-256.

esa época realizaban obra “minimal”. No obstante, en otras ya comenzaba a entrecruzarse el desarrollo de estrategias más ligadas al arte conceptual, pues en *Language to be Looked at and/or Things to Be Read* (mayo-junio 1967) y en *Language II* (mayo-junio 1968), Virginia Dawn comienza a valorar las propuestas de un empleo más creativo del lenguaje con el que comenzaban a operar algunos de los artistas conceptuales, como ya se explicó en el punto de las corrientes del conceptualismo. También destacan las realizadas por Kosuth y Christine Kozlov en la Lannis Gallery en 1967, en las cuales se ahondará más en el apartado dedicado a las contribuciones de Kosuth en el desarrollo del arte conceptual⁴⁷.

Estas primeras propuestas conceptuales encontrarán su fundamento teórico en un artículo escrito por los críticos Lucy Lippard y John Chandler, *The Dematerialization of Art*, publicado en la revista *Art International* 12:2 en febrero de 1968. Lippard y Chandler describen en su artículo a un nuevo modelo de artista “que consideraba el taller como lugar de estudio”, y resta importancia a la manifestación visual-formal de la obra, en favor de su componente abstracto⁴⁸, empleando el arte como un lenguaje en contra de los principios de la estética tradicional⁴⁹.

La primera exposición que ejemplificó los planteamientos conceptualistas fue la organizada por Seth Siegelau en 1969, la *January 5-31, 1969* (también conocida como “*January Show*”), que tuvo lugar en Nueva York, donde expondrían Joseph Kosuth, Robert Barry, Lawrence Weiner y Douglas Huebler (Fig. 1). El trasfondo de la exposición era la “neutralidad artística”, Siegelau quería que fuera el propio espectador quien decidiera qué era lo que estaba viendo, por ello, el título y el lugar escogidos para la exposición omiten cualquier referencia al mundo artístico, pues el nombre hace referencia a los días de duración de la muestra, el mes y año en que se celebraba, y además Siegelau alquiló unas oficinas para evitar cualquier referencia cultural o asociación al ámbito del museo o la galería. El espacio expositivo quedaba reducido a una sala donde se exponían dos obras de cada artista, dando especial relevancia en el montaje a la entrada, donde la pintora Adrian Piper hacía de recepcionista y respondía desde una mesa a las cuestiones planteadas por los visitantes⁵⁰ (Fig. 2).

⁴⁷ Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones...*, 206.

⁴⁸ Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones...*, 206.

⁴⁹ Morgan, *Del arte a la idea...*, 19.

⁵⁰ Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones...*, 207.

Al restar importancia a la exposición de las obras, el catálogo se convertía en el eje de la exposición. Como ya se comentó previamente, de acuerdo con la búsqueda de la desmaterialización del objeto artístico, el catálogo de las exposiciones adquiere una connotación creativa y artística dentro del arte conceptual. Siegelauub quería que el catálogo fuera el centro de la muestra, el principal medio de exposición de las ideas de los artistas, mientras que los trabajos expuestos en ese piso de oficinas se consideraban algo secundario e, incluso, prescindible⁵¹. Para el galerista “la presentación material era algo accesorio e inútil, en la medida en que el trabajo ya existía como información previa”⁵². Siegelauub quería convertir al catálogo en la obra, o por lo menos romper radicalmente la distancia que históricamente mediaba entre ambos elementos (Fig. 3). Según el propio galerista:

“Con los artistas decidí la composición del catálogo: cuatro páginas para cada uno de ellos, dos páginas de fotografías, una página de texto y otra dando una lista de los trabajos presentados. Dos trabajos de cada artista eran de igual modo presentados en los muros. Pero, en mi espíritu, la exposición existía únicamente en el catálogo”⁵³.

La siguiente exposición que cabría destacar, realizada en septiembre de 1969, es 557,087, organizada en Seattle por la crítica de arte Lucy Lippard, con el título de la exposición haciendo referencia al número de habitantes de esa ciudad. Lippard concibió la exposición como un ejercicio de “anti-gusto”, siguiendo esa línea combativa contra la estética que mantuvo el arte conceptual. En la introducción al catálogo, que vuelve a ser un elemento central de la muestra, Lippard expuso anécdotas que surgieron en la preparación de la exposición, como la ausencia de artistas para presentar o ejecutar las piezas o la falta de financiación y espacio para instalarlas. Este se componía por fichas con reproducciones de las obras de los artistas, textos de Lippard, una bibliografía, y una lista de las películas presentadas en la exposición⁵⁴.

1970 será un año importante para el desarrollo del arte conceptual y sus exposiciones, pues es cuando las mayores instituciones culturales de los Estados Unidos comienzan a amparar y apoyar esta vertiente artística, deviniendo ello posteriormente en

⁵¹ Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones...*, 207.

⁵² Lippard, *Six Years. The Dematerialization...*, 71.

⁵³ Originalmente publicado en Jack Burnham, “Alice’s head, reflections on conceptual art”, *Artforum*, vol. 8, nº 6 (febrero 1970), 39. Este extracto se ha extraído de Guasch, *El arte del S. XX...*, 207.

⁵⁴ Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones...*, 209-210.

la inevitable institucionalización del conceptualismo. Así pues, el *Museum of Modern Art* organiza *Information*, exposición comisariada por Kynaston McShine ⁵⁵, donde se presentaron las dos vertientes del arte conceptual comentadas en los puntos anteriores, la lingüístico-matemática y la empírico-medial. El comisario planteaba en el catálogo que lo que se pretendía con esta exposición era mostrar el objetivo común de los artistas conceptuales que integraban la muestra: concebir un arte liberado de la forma física y la materia, capaz de llegar a un público más amplio a partir de la documentación artística. Por otra parte, el *New York Cultural Center* encarga a Donald Karshan la organización de la exposición *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, en la que el comisario priorizó el desarrollo de la documentación por encima de la exposición de cualquier otro tipo de objeto artístico ⁵⁶.

El arte conceptual comenzó a perder peso en el panorama artístico a los pocos años de realizarse estas primeras exposiciones debido a una falta generalizada de abierta recepción por la crítica y el público. A partir de 1973, las instituciones y los críticos que apoyaron las tendencias conceptuales comenzaron poco a poco a perder el interés o a desconfiar de sus propósitos. Estos aspectos se irán desgranando en los siguientes apartados.

2.2.3. El papel de la crítica

El arte conceptual cuestionó los tradicionales modelos y categorías de producción artística, abogando por su desmaterialización, no obstante, los procedimientos mediante los que se producía y justificaba ese proceso de conceptualización del objeto artístico se asentaban sobre una base teórica con una gran carga intelectual, lo que sin duda alejaba al público más casual. A esa falta de un sector del público más amplio que permitiera seguir explorando los postulados conceptuales se unía la negativa apreciación de un sector de la crítica, deudora todavía de las teorías formalistas de Greenberg, que consideraban el arte conceptual como una forma artística deficiente, cargando las tintas contra la

⁵⁵ En una entrevista realizada con Barbara Castelli, Kosuth ocupar comenta que su obra *One and Three Chairs* fue comprada por Kynaston y pasó a formar parte de la colección del MoMA. Para ello ver la entrevista en el catálogo de la exposición *Made at Conception, Interview with Barbara Bertozzi Castelli* (Nueva York: Castelli Publications, 2016), 12.

⁵⁶ Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones...*, 210-213.

desmaterialización del objeto artístico propuesta por los artistas conceptuales, planteando que dejaba “poco que desear” y “con lo que la mirada del sujeto”⁵⁷.

Las críticas negativas a los artistas se manifestaban en ataques dirigidos hacia su supuesta incapacidad para desarrollar una metodología de investigación en torno al empleo del concepto como obra de arte que no se derrumbase por su propio peso retórico. La crítica echaba en falta un criterio firme por el cual determinar el peso e importancia de las posturas antiformalistas dadas por el conceptualismo, resultando ello en una cierta incompreensión sobre lo que debía considerarse como pertinente, útil o significativo en una obra de arte conceptual. Por ello, muchos críticos juzgaron al conceptualismo como un falso intelectualismo con el que los artistas intentaban defender sus posturas antiformalistas mediante enrevesados textos teóricos, siendo incapaces de reemplazar con esa retahíla de argumentos la significación que los objetos artísticos tenían dentro del medio⁵⁸. Como ejemplo de este sector de la crítica estaba Buchloh, quien decía que el arte conceptual era una “estética de la administración”⁵⁹, reflejo de las estructuras del capitalismo occidental en su fase “post-industrial”, y que sólo veía defendible del movimiento la actitud crítica ante las instituciones culturales⁶⁰.

Por otra parte, otro sector de la crítica era favorable al arte conceptual, como Lucy Lippard, quien, como se expuso antes, ya en *The Dematerialization of Art*, de 1968, defiende el conceptualismo frente a sus detractores, a quienes acusaba de estar enfadados con el arte conceptual porque “no hay nada a lo que mirar” o no habría de lo suficiente de lo que estamos acostumbrados a mirar. En su artículo, Lippard reflexiona sobre por qué el arte conceptual tiene tan poco público, centrándose en el elemento psicológico: el esfuerzo intelectual y el tiempo que el espectador debe dedicar para “contemplar” un trabajo desmaterializado “parece infinitamente mayor que un tiempo lleno de acción y detalle”⁶¹. Otro crítico que apoyó al arte conceptual fue Charles Harrison, quien veía esta corriente artística como un planteamiento para la reformulación de los cimientos de la independencia de la crítica artística⁶².

⁵⁷ Morgan, *Del arte a la idea...*, 33.

⁵⁸ Morgan, *Del arte a la idea...*, 37-38.

⁵⁹ Benjamin Buchloh, “Conceptual Art 1962-69: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, vol. 55 (invierno, 1990), 105-143. En dicho artículo desarrolla una extensa crítica al desarrollo del arte conceptual.

⁶⁰ Wood, *Conceptual Art...*, 7.

⁶¹ Lucy Lippard y John Chandler, “The Dematerialization of Art”, *Art International*, 12:2 (1968), 35-36.

⁶² Wood, *Conceptual Art...*, 7.

Los posicionamientos, tanto de la crítica ante el arte conceptual como viceversa, dieron lugar a un escenario donde las posiciones de artistas y críticos se enfrentaban unas contra otras. Kosuth acusó a Buchloh de ser parcial y sesgado en sus críticas después de que el otro lo acusase de falsificar su papel en los orígenes del movimiento. Mel Bochner criticó a Lippard, diciendo que su intento de catalogación del arte conceptual con su obra *Six Years* era “confusa y arbitraria”, un “acto de mala fe”, y ella respondió que con su trabajo tuvo la intención de reflejar fielmente la obra de quienes estuvieron allí, y no para las autoritarias críticas de historiadores que no hubieron estado ⁶³.

2.2.4. Institucionalización

A pesar del carácter crítico que tenía el arte conceptual con respecto a las instituciones, este no podrá evitar ser asimilado dentro de los discursos canónicos de las instituciones artísticas. Ello supuso que numerosos críticos y artistas anteriormente participantes de la corriente artística comenzasen a criticar la institucionalización y mercantilización de las obras conceptuales, dudando de su objetivo de superar el arte como mercancía. Algunos autores como Blake Stimson, atribuyen al arte conceptual una falta de politización, que habría causado que el movimiento artístico no pudiera expandir su influencia a un público más amplio y desembocando consecuentemente en un repliegue del conceptualismo dentro de sus propios límites teóricos.

Al igual que otros movimientos artísticos desarrollados a la par que eventos políticos, en el histórico momento de finales de los años 60 y principios de los 70 se desarrollan al unísono la vanguardia artística del conceptualismo y una nueva cultura política de izquierdas: ambas compartirán un rechazo y cuestionamiento a las instituciones (por una parte artísticas, por otra parte sociales) y buscarán nuevas formas de expresarse y relacionarse con el mundo ⁶⁴, como dijo el artista conceptual Ian Burn:

“Es difícil imaginar el arte conceptual como producto de un contexto diferente al de los años 60... Mientras los movimientos sociales antiautoritarios que atravesaron la década demostraron su capacidad para tomar y ocupar las calles, edificios y universidades, los artistas de la vanguardia lograron demostrar su poder

⁶³ *Ibid.*, 6-7.

⁶⁴ Blake Stimson, “The Promise of Conceptual Art” en *Conceptual Art: a critical anthology* ed. Alexander Alberro y Blake Stimson (Massachusetts: The MIT Press, 1999), 38-39.

creando un arte que ocupaba agresivamente los espacios de las instituciones, intervenían en el mercado y se disputaban espacios de intelectualidad artística.”⁶⁵

No obstante, mientras el movimiento político y social expandía su influencia aprovechando la crispación del momento, los artistas conceptuales priorizaron la reflexión interna sobre cuestiones como la desmaterialización del arte o la crítica a las instituciones artísticas, replegándose en sí mismos dentro de su propio mundo artístico, distanciándose del medio social, incapaces de representar las exigencias de los agentes históricos que estaban teniendo lugar⁶⁶. Algunos artistas, como el ya citado Ian Burn, darán un giro en su obra, tomando posiciones políticas, y mostrando su desencanto con el arte conceptual, declarando que “La división entre el arte y los problemas reales dieron lugar en los 60 a un arte esencialmente apolítico y asocial...”. Del mismo modo opinaba Kosuth, quien declaró que “la audiencia del arte conceptual estaba compuesta primariamente por los propios artistas”⁶⁷.

Por otra parte, el distanciamiento del arte conceptual respecto al público no sólo se debe a su falta de politización, también se generó por las reacciones de ciertos artistas hacia las críticas negativas comentadas en el punto anterior. Ante el desprecio de la crítica al arte conceptual, los artistas adoptarán esa misma actitud de menosprecio hacia el papel del crítico, negando la validez de cualquier comentario que este pudiera realizar de las obras conceptuales, y defendiendo que solamente es lícita aquella interpretación del trabajo que es dada por el propio artista (entendiendo además dicha interpretación como parte inherente de la misma)⁶⁸. Así, algunos artistas conceptuales, entre ellos Kosuth, como ya se verá en su correspondiente punto, en su rechazo y distanciamiento con el crítico asumen ellos mismos ese papel, encerrándose en un elitismo teórico-artístico, y, en consecuencia, dando lugar a esa falta de interés en un sector más amplio del público, como se explicó antes, impidiendo al arte conceptual extender sus posiciones⁶⁹.

⁶⁵ Originalmente publicado en Ian Burn, “Abstracts of Perception”, *Flash Art*, n°103, (November/December, 1988), 109. Para este trabajo se ha consultado un extracto en Stimson, “The Promise of...”, 39.

⁶⁶ Stimson, “The Promise of Conceptual Art...”, 45.

⁶⁷ Joseph Kosuth, “Nota preliminar para Art-Language” en *Escritos (1966-2016)*, ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 67. Originalmente publicado en “Introductory Note by the American Editor”, *Art-Language* (Conventry) 1, n°2 (febrero 1970), 1-4.

⁶⁸ Stimson, “The Promise of Conceptual Art...”, 45-46.

⁶⁹ Morgan, *Del arte a la idea...*, 13.

Esta actitud por parte de algunos artistas fue desaprobada por otras figuras cercanas al movimiento como Michael Baldwin⁷⁰ o Mel Ramsden⁷¹. También Lucy Lippard dio su opinión en el postfacio de *Six Years*, dando a entender que, según ella, los artistas se habían “confinado en espacios artísticos por elección propia”, desarrollando una “mentalidad de gueto en el estrecho e incestuoso mundo del arte”, y que les hacía hipócritas en tanto en cuanto pasaban a depender de una “resentida confianza en un grupo muy pequeño de comerciantes, curadores, críticos editores y coleccionistas”, que evidentemente estaban conectados con el mundo del mercado artístico⁷². A partir de estas declaraciones se deduce que, incluso cuando el arte conceptual estaba encerrado en su elitismo teórico, fue generando poco a poco unas dinámicas de institucionalización y mercantilización. Ello también fue criticado por Lucy Lippard, descontenta con la absorción de los impulsos radicales de las obras conceptuales por parte de las instituciones y el mercado artístico, aunque estas se tratasen incluso de simples fotografías, documentos y textos:

“En 1969 parecía que nadie estuviera dispuesto a pagar por obras conceptuales: hojas fotocopiadas que hacían referencia a eventos pasados, fotografías que documentaban una situación efímera, un proyecto de trabajo nunca completado, ... parecía que estos artistas podrían liberarse de la tiranía de un cómodo estatus y una orientación al mercado artístico. Tres años después, los principales conceptualistas venden sus trabajos por sustanciales sumas en América y Europa, están representados por las más prestigiosas galerías”⁷³.

También Seth Siegelaub, comisario-crítico presentado en puntos anteriores como el organizador de las primeras exposiciones conceptuales, mostró su desaprobación con respecto a la institucionalización y la asimilación del arte conceptual en el mercado artístico: “este arte [el arte conceptual] estaba implicado en darle la vuelta a la cuestión

⁷⁰ Michael Baldwin recurre al término de Buchloh, “estética de la administración”, en su crítica al arte conceptual: “lo que estábamos creando era una iconografía de la administración. Los artistas convertidos en hombres de negocios o algo peor, eso es uno de los legados del arte conceptual. Por mucho que nos neguemos”. Véase Michael Baldwin, “Conceptual Questionnaire”, *Flash Art*, n. 143, (November / December, 1988), 105. Para este trabajo se ha consultado un extracto en Stimson, “The Promise of Conceptual Art...”, 46.

⁷¹ Quien declaró en su ensayo “On Practice”, publicado en la revista de arte conceptual *The Fox* vol. 1 (1975), que el arte conceptual “estaba limitado a ser un espectáculo tautológico” y que la situación se volvía más banal “en la medida en que nos convertíamos en nuestros propios empresarios, adaptándonos a la vida del mercado”. Para este trabajo se ha consultado un extracto en Stimson, “The Promise of Conceptual Art...”, 46.

⁷² Lippard, *Six Years...*, 263-264.

⁷³ *Ibid.*, 263-264.

del valor sobre su apropiación privada. ¿Cómo podía un coleccionista a poseer una idea? Pero, de hecho, esta cuestión fue generalmente “superada”, pues el artista daba su firma, o un certificado de propiedad”⁷⁴.

Este enfrentamiento entre artistas y críticos dentro del movimiento conceptual, especialmente en torno al debate de la politización ya comentado, acabó por crear conflictos ideológicos y personales. Como veremos en los siguientes puntos, Kosuth reaccionó a estos conflictos cambiando sus propuestas artísticas en una etapa determinada de su carrera, tratando de hacer que sus obras recuperen esa conexión con el público.

3. JOSEPH KOSUTH

3.1. Kosuth en el marco del arte conceptual

Kosuth comienza a desarrollar sus primeras piezas ligadas a las propuestas del arte conceptual en torno a 1965, y ya desde el inicio de su carrera combina la práctica artística con la curatorial, pues junto a la artista conceptual Christine Kozlov, funda en 1967 la Lannis Gallery, donde expondrán sus primeros trabajos “preconceptuales”. En febrero de ese mismo año, se celebró en la galería la exposición titulada *Nonanthropomorphic Art by Four Young Artists*, donde se expusieron obras de Joseph Kosuth y Christine Kozlov, los encargados de la exposición, así como de Michael Rinaldi y Ernst Rossi. Esta exposición es importante, pues es donde se exponen por primera vez las “protoinvestigaciones”, esas primeras obras conceptuales entre las que se encuentran algunas de las más reconocidas del artista como *One and Three Chairs*⁷⁵. Pocos meses después, Kosuth y Kozlov se volvieron a unir en un proyecto común paralelo a la Lannis Gallery, el Lannis Museum of Normal Art, para el cual organizaron conjuntamente la primera y última exposición de la institución, la *Opening Exhibition: Normal Art*, que tuvo lugar en noviembre del mismo año, 1967, y donde participaron, aparte de Kosuth y Kozlov, Carl Andre, Mel Bochner, Walter de Maria, On Kawara, Sol LeWitt, Richard Morris, Robert Smithson, ... Al igual que en el caso de la primera exposición, esta muestra también supone un punto de referencia para el desarrollo de la carrera artística de Kosuth, pues en ella el artista presenta por primera vez una de las “definiciones” en las que se basan las “primeras investigaciones”, tituladas como “*Art as Idea as Idea*”

⁷⁴ Michel Claura y Seth Siegelaub, “L’art conceptuel” en *Conceptual Art: a critical anthology*, ed. Por Alexander Alberro y Blake Stimson (Massachusetts: The MIT Press, 1999), 289.

⁷⁵ Guasch, *El arte último...*, 178.

(Arte como idea como idea), siendo un conjunto de obras que componen la siguiente etapa de su proyecto artístico. En este caso, Kosuth exhibe sobre un papel una fotocopia en negativo con la definición de “objeto”⁷⁶ extraída del diccionario. La Lannis Gallery, y, en consecuencia, el Lannis Museum of Normal Art, fueron clausurados ese mismo año de 1967, de tal manera que sólo contaron realmente con unos pocos meses de actividad (concretamente, desde febrero hasta noviembre)⁷⁷.

Unos años después Kosuth participa en la *January Show* en 1969, la exposición comentada en puntos anteriores, comisariada por Seth Siegelau. Kosuth participó en la muestra con una obra perteneciente a sus “protoinvestigaciones”, con algunas de sus definiciones de palabras fotocopiadas del diccionario de sus “primeras investigaciones”, y otras publicadas en páginas de periódicos y revistas que serían un primer ejemplo de sus “segundas investigaciones”, las cuales, al igual que las anteriores, también recibirían el subtítulo de *Art as Idea as Idea*. En sus páginas del catálogo⁷⁸ dedicadas a las fotografías aparecen reproducciones de dos obras ligadas a las dos últimas categorías referidas (Fig. 3). Kosuth dedica su última página de la publicación a explicar el cambio que estaba experimentando su trabajo conceptual. El artista dejaba atrás los juegos y relaciones lexicológicas entre los objetos y sus definiciones de sus “protoinvestigaciones” y la reproducción reprográfica de las definiciones del diccionario para centrarse en las publicaciones anónimas en los medios de comunicación de masas, definiendo así su estrategia de trabajo con las “segundas investigaciones”. Kosuth explica cómo recurre a esas entradas del diccionario para abordar múltiples aspectos de la idea de algo y, con su publicación en revistas y periódicos, buscaba hacerlas accesibles a tantas personas como estuvieran interesadas en ellas⁷⁹, aspecto que se analizará en un apartado posterior correspondiente a esta etapa de su producción artística.

A partir de la *January Show*, Kosuth comienza a ser asociado por la crítica y las instituciones artísticas con los artistas con quienes compartió el espacio expositivo, Huebler, Barry y Weiner, pues muestran varios planteamientos similares en su forma de abordar el hecho conceptual, como es el cuestionamiento a la naturaleza del arte, la

⁷⁶ Con las “primeras investigaciones” abandona el trabajo con los objetos y comienza a realizar definiciones de diccionario tituladas como *Titled* y subtituladas como (*Art as Idea as Idea*), ahondando en la expresión conceptual de su obra. El desarrollo de este tipo de trabajos será analizado en el apartado correspondiente a la obra del artista.

⁷⁷ Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones...*, 206.

⁷⁸ Recordemos que en el catálogo cada artista tenía dedicadas cuatro páginas (dos para fotografías de las obras, una para exponer un listado de las piezas expuestas en la muestra y otra para publicar un texto).

⁷⁹ Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones...*, 208.

eliminación del soporte físico en la obra, y la necesidad del artista de asumir las funciones de crítico y defender el derecho a la autorreflexión⁸⁰, como ya vimos en puntos anteriores. No obstante, el propio Kosuth tenía una concepción bastante diferente de esta “asociación” en la cual se le suele integrar. En varios textos da a entender que, a su propio modo de ver, la aproximación que hacen de él con estos artistas es equívoca, pues los otros artistas recurrían a la materialidad para cuestionar los límites de la naturaleza artística (en el caso de Barry y Huebler)⁸¹, o discrepaba con ellos en torno a su aproximación a lo conceptual (como en el caso de Weiner)⁸². En cualquier caso, Kosuth reniega de dicha asociación, pues pensaba que la obra de los otros artistas no se aproximaba a lo “puramente” conceptual, aspecto en el que cree que tiene más semejanzas con el grupo Art & Language, con el que el artista comenzará a trabajar y a aproximarse teóricamente⁸³.

El grupo inglés se centraba en emplear sus investigaciones artísticas para contribuir a la desmitificación del arte. Con sus procedimientos concebía el propio discurso artístico como una forma de arte en sí, de tal manera que los textos publicados con sus conclusiones y análisis eran entendidos como una parte más del proceso artístico. El carácter autorreferencial y lingüístico-analítico de las obras del grupo inglés muestra semejanzas con la obra de Kosuth en esta época⁸⁴, que se había centrado igualmente en torno a las estructuras lingüísticas con las que opera el arte, explorando dicha relación a partir de su serie de “Definiciones”. Las inquietudes intelectuales y conceptuales que tenía en común Kosuth con el grupo inglés le llevó a trabajar con ellos e integrarse en su proyecto teórico, convirtiéndose en el editor de la revista *Art & Language* en su edición norteamericana⁸⁵.

Mientras Kosuth se alejaba de la influencia conceptual norteamericana y se acercaba a la vertiente inglesa, el artista publica un texto teórico de gran importancia para

⁸⁰ Guasch, *El arte último del S. XX...*, 183.

⁸¹ En *Art after Philosophy*, Kosuth dice de Huebler que “no comparte tantas cosas en común con las versiones más puras del “arte conceptual” como superficialmente pareciera.”, y de Barry que “su arte sí que tiene un estado físico, lo cual es diferente a un trabajo que sólo existe conceptualmente.”

⁸² Al igual que en los otros dos casos, Kosuth en *Art after Philosophy* también dedica una pequeña crítica a la obra de Weiner: “Desde que conocí a Weiner, ha defendido una posición (muy distinta a la mía) como “materialista”. Siempre me pareció que esta última dirección (la que se aprecia, por ejemplo, en “Statements”) tenía sentido en mis términos, pero nunca en los suyos.”

⁸³ Joseph Kosuth, “El arte después de la filosofía”, *Escritos (1966-2016)*, ed. por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 51.

⁸⁴ Marzona, *Conceptual Art...*, 30.

⁸⁵ Véase Joseph Kosuth, “Introductory Note by the American Editor”, *Art-Language* (Conventry) 1, n.º2 (febrero 1970), 1-4.

entender y analizar su trabajo. *Art after philosophy* (El arte después de la filosofía) ⁸⁶ es una de las declaraciones teóricas más extensas sobre el arte conceptual realizadas por un artista, con las cuales Kosuth cimienta sus propios fundamentos en torno a la desmaterialización del objeto artístico, los cuales se analizarán en profundidad en los puntos posteriores del trabajo, por lo que aquí basta con mencionar las líneas maestras de la teoría artística propuesta por él.

En la primera parte del texto reconoce la influencia que tuvieron Duchamp y Reinhardt en su producción artística, al mismo tiempo que reacciona en contra el formalismo objetual reduccionista de Clement Greenberg, que había dominado el panorama artístico norteamericano en las décadas anteriores. A partir de ese rechazo, Kosuth plantea la necesidad de establecer una división entre estética y arte, entendiendo la primera ligada a la percepción y la segunda al concepto. Así, el artista reclama la autonomía del arte con respecto a la estética, desvalorizando el componente perceptivo y formal, y abogando por la abstracción del concepto artístico a un plano mental. Kosuth fundamenta ese proceso de conceptualización de la obra de arte en base a los esquemas postulados por la filosofía lingüística y el positivismo lógico de Wittgenstein, centrándose en la capacidad tautológica que tendrían las obras de arte para referenciar la operatividad de su propio sistema artístico ⁸⁷.

No obstante, en etapas posteriores de su carrera artística, Kosuth desarrollará en otros textos una actitud crítica contra su primera obra teórica sobre el arte conceptual, así, en 1975 declaraba: “ahora no me atengo a la epistemología científicista y positivista que se exhibe en *Art After Philosophy*”. Este tono crítico se debe a que, al madurar como artista, Kosuth cambia su modelo teórico, abriendo un camino hacia otras formas artísticas que serán tratadas en puntos posteriores. No obstante, también reconoce que uno de los aspectos de ese artículo que mejor se ha mantenido a lo largo del tiempo es la forma de explicar las bases teóricas de ciertas formas artísticas que habían sido eliminadas del sistema histórico-artístico propuesto por Greenberg⁸⁸. Por ello, a continuación, se

⁸⁶ *Art after philosophy* fue publicado originalmente en *Studio International* en tres números mensuales consecutivos (n° 915, octubre 1969), pp. 134-137; (n° 916, noviembre 1969), pp. 160-161; (n° 917, diciembre, 1969), pp. 212-213. Para este trabajo se ha consultado la versión traducida por Marina Urbach y publicada en *Escritos (1966-2016)*, ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), pp. 29-58.

⁸⁷ Guasch, *El arte último del S. XX...*, 170-171.

⁸⁸ Joseph Kosuth, “1975”, *Escritos (1966-2016)*, ed. Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018). 153. Texto originalmente publicado en *The Fox* (Nueva York) 1, n° 2 (1975), pp. 87-96. Cuando se publica este artículo, 1975, nos encontramos a un Kosuth más próximo a las investigaciones antropológicas que lingüísticas, como veremos más adelante.

desarrollarán las principales fuentes e inspiraciones autoriales para Kosuth desarrolladas en los años previos al origen de la práctica conceptual, y se verá en qué medida el artista incorpora las bases y preceptos teóricos de otros artistas a su propia práctica.

3.2. Precedentes e influencias

Ya se comentaron en su respectivo punto las referencias y precedentes que los artistas conceptuales toman como referencia para desarrollar su obra. Kosuth compartía con ellos esa inspiración en algunos artistas que le precedieron, comenzando por Duchamp. Kosuth intenta restar importancia a la influencia que tendrá el dadaísta en su producción, pero en varias declaraciones se percibe una admiración hacia las ideas duchampianas. Los *readymades*, para Kosuth, rompieron con la morfología de las manifestaciones artísticas tradicionales, permitiendo el cuestionamiento de la naturaleza del arte, centrando la atención en el lenguaje artístico para cuestionarse lo que se estaba diciendo, aunque fuera a costa de la coherencia artística⁸⁹. Las obras de Duchamp implicaron un cambio de la cuestión morfológica a la cuestión funcional del arte, es decir, un cambio de la apariencia al concepto⁹⁰, el cual es considerado por Kosuth como el inicio de la desmaterialización y la conceptualización en el arte contemporáneo⁹¹, llegando a reconocer que “las implicaciones de la obra de Duchamp son muchísimo más profundas que las de la obra de ningún artista en el que se pueda pensar”⁹².

Al ser Duchamp el primero en cuestionar la naturaleza del arte y redefinir la existencia del objeto artístico como algo conceptual, Kosuth considera que el valor de los artistas posteriores a él debe “medirse en términos de cuánto cuestionaron la naturaleza del arte”⁹³. Los artistas realizan ese cuestionamiento al presentar nuevas proposiciones en torno a la naturaleza del arte, siguiendo la línea iniciada por los trabajos duchampianos, desarrollando con ellas nuevas definiciones del sistema artístico y, al mismo tiempo, usando el propio sistema artístico como medio, enriqueciéndolo mediante ese

⁸⁹ Guasch, *El arte último del S. XX...*, 170-171.

⁹⁰ De hecho, para Kosuth el arte tras Duchamp “sólo existe conceptualmente”. Joseph Kosuth, “El arte después de la filosofía...”, 38.

⁹¹ Marchán Fiz, *Del arte objetual...*, 250.

⁹² Joseph Kosuth, “Entrevista con Jeanne Siegle”, *Escritos (1966-2016)*, ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 82.

⁹³ Kosuth, “El arte después de la filosofía...”, 38.

procedimiento de autorreferencialidad, y no repitiendo las ya existentes fórmulas del arte anterior ⁹⁴.

Por otra parte, en varios textos y entrevistas, Kosuth ha insistido en que la influencia de Duchamp en su producción no es tan relevante como en otros casos de autores minimalistas que se tratarán a continuación. De hecho, en *Art after Philosophy*, Kosuth reconoce que estuvo “más influenciado por Ad Reinhardt, Duchamp vía Johns y Morris y Donald Judd” ⁹⁵ (es decir, que tampoco habría tenido una influencia directa de Duchamp), y en la entrevista con Jeanne Siegel antes citada da a entender que el reconocimiento de Duchamp como “el artista más importante de la primera mitad del S. XX» se debería «a lo que [los artistas conceptuales] estamos planteando en esta segunda mitad”⁹⁶. Es por ello que algunos críticos del artista, como Benjamin Buchloh ⁹⁷, valoran que la lectura que hace Kosuth de Duchamp es “limitada”, pues el artista no se aproxima a las ideas duchampianas de una manera directa, por el estudio y reflexión a partir de la lectura de los escritos y la contemplación de las obras de ese artista, sino de manera indirecta, a través de la interpretación de las ideas del artista dadá que hacen artistas anteriores a él como Donald Judd, Jasper Johns o Robert Morris. Buchloh continúa su crítica acusando a Kosuth (y, en general, a casi todos los artistas conceptuales) de centrarse únicamente en un aspecto concreto de la obra de Duchamp, la producción de los *readymades*, dejando de lado la valoración y análisis de su trabajo pictórico o de obras tan importantes en su carrera como *Le Grand Verre*, *Three Standard Stoppages* o *Etants donné*, simplificando el modelo de *readymade* al convertirlo en una “proposición analítica” ⁹⁸.

Previamente ya se comentó que otra gran referencia para el artista conceptual será la obra de ciertos artistas minimal como Donald Judd, Ad Reinhardt o Sol Lewitt. Kosuth ve en estos artistas un referente contra la estética formalista de Greenberg imperante en su momento, y se interesa por el cambio en la práctica artística que traen consigo. Como

⁹⁴ Guasch, *El arte último del S. XX...*, 170.

⁹⁵ Kosuth, “El arte después de la filosofía...”, 55.

⁹⁶ Kosuth, “Entrevista con Jeanne Siegle...”, 81.

⁹⁷ En su ensayo, “*Conceptual Art 1962-1969 ...*”, al cual ya nos hemos referido antes, Buchloh hace un estudio del arte conceptual veinte años después de su origen, e interpreta que las influencias e interpretaciones de los *readymades* duchampianos atravesarían varias “fases” dentro del arte contemporáneo americano, una primera a comienzos de los 50 por Johns y Rauschenberg, otra a principios de los 60 con Warhol y Morris, y finalmente con los artistas conceptuales a partir de 1968, de tal manera que la lectura que Kosuth y los artistas conceptuales hacen de Duchamp estaría condicionada por las interpretaciones de artistas anteriores.

⁹⁸ Buchloh, “*Conceptual Art 1962-69...*”, 125-126.

ya se explicó en el punto de los antecedentes, el minimalismo hace que los factores contextuales o autoriales sean suficientes como para justificar la naturaleza artística de una obra de arte, restando importancia a su componente material-formal. Así, una pintura o escultura se presenta simplemente como arte, animando al sujeto a observar el medio, tanto físico como sociocultural, en que se desarrolla como hecho artístico⁹⁹. Para Kosuth, la importancia del arte desarrollado anteriormente a él reside en ese cambio de paradigma, pues en lugar de poner el foco en su propio interior de forma tautológica (como ocurriría anteriormente con la pintura formalista de Greenberg), los artistas aprovechan esos mecanismos de la autorreferencialidad para proyectar sus obras hacia el contexto y cambiar la forma en que este se percibe¹⁰⁰.

Uno de los minimalistas que más le influyó e inspiró fue Ad Reinhardt, a quien Kosuth se refiere en la citada entrevista con Jeanne Siegel como “uno de mis héroes tempranos”. Este artista plantea con sus obras un proceso de reducción formal que se correspondería con ese cambio de perspectiva planteado anteriormente, pasando de señalar el interior al exterior del hecho artístico, dando lugar a un arte tautológico. Según el propio Reinhardt, sus cuadros fueron concebidos teniendo presente la idea de que “La única cosa que hay que decir sobre el arte es que es una sola cosa. El arte es arte-como-arte y todo lo demás es todo lo demás”¹⁰¹. Kosuth concilia estas observaciones de la obra de Reinhardt con la idea antes comentada de que todo arte después de Duchamp debe servir al cuestionamiento de la naturaleza del arte¹⁰².

Reinhardt también inspiraría a Kosuth a establecer una firme separación del arte y la estética en su teoría artística personal, comprendiendo el arte como una actividad “total” productora de significados (lo cual, a su vez, se debe entender de forma conjunta con su idea del lenguaje como forma artística en sí). La influencia que ejerció este precedente minimalista sobre Kosuth, se percibe incluso en el hecho de que el artista adapta una de las máximas de Reinhardt, la ya citada «*Art is art-as-art*» (El arte es arte-como-arte) a su teoría artística personal para convertirla en el subtítulo de algunas obras de su producción, “Art-as idea as idea” (Arte como idea como idea)¹⁰³, los motivos que

⁹⁹ Joseph Kosuth, “Pintura versus arte versus cultura (o por qué puedes pintar si eso es lo que quieres, aunque probablemente no valdrá la pena), *Escritos (1966-2016)*, ed. por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 89 -90.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 91.

¹⁰¹ Ad Reinhardt, “Art as Art”, *Art International*, VI, n° 10 (diciembre 1962), 36-37.

¹⁰² Morgan, *Del arte a la idea...*, 19-20.

¹⁰³ Wood, *Conceptual Art...*, 43.

llevaron a Kosuth a adoptar la frase del pintor minimalista se tratarán en el apartado dedicado a una etapa de su carrera en que comienza a agregar esa expresión a sus obras.

Otros artistas ligados al arte minimal anterior que interesaron a Kosuth fueron Frank Stella y Donald Judd, quienes, junto a Reinhardt, son reconocidos por el artista en su texto *Art after philosophy* como los predecesores directos en el desarrollo de la estética conceptual ¹⁰⁴. En concreto, Donald Judd atraerá en gran medida su atención, llegando a compararlo con Pollock (equiparando la importancia del artista expresionista y del minimalista como referentes y representantes del arte norteamericano) ¹⁰⁵, y dedicándole incluso una obra (Fig. 4). También toma de él algunas de sus bases teóricas para desarrollar sus teorías sobre el arte conceptual, como es la lógica interna de las obras de arte o la importancia dada al trabajo teórico junto a la producción artística. Esta influencia fue reafirmada en una entrevista que Kosuth realizó para la galería Castelli, en la que explica que Judd, al igual que Reinhardt y su obra, representaba para él el fin de la rígida dicotomía pintura/escultura¹⁰⁶, pues el artista minimal presentaba su obra simplemente como arte, como se refleja en una de sus más influyentes expresiones, “Si alguien lo llama arte, es arte” ¹⁰⁷.

Los artistas aquí comentados se limitan a analizar las más notorias influencias y precedentes que inspiraron a Kosuth, aunque hay más. De hecho, el propio artista concibe la historia del arte del S. XX de acuerdo a lo expuesto en capítulos anteriores, es decir, como un proceso de “autoconceptualización” en el que se recurre a las estrategias de desmaterialización, y donde la práctica artística cambia no sólo para cuestionar sus propios límites, sino que emplea esos límites como una forma de autoconocimiento ¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Hal Foster et al., *Art Since 1900* (Londres: Thames & Hudson, 2020), 603.

¹⁰⁵ “Pollock y Judd son, creo yo, el principio y el fin de la preponderancia americana en cuestiones de arte” en Kosuth, “El arte después de la filosofía...”, 55.

¹⁰⁶ No obstante, en la misma entrevista, también recrimina a Judd el permitir la mercantilización de sus obras, alegando “Desafortunadamente, para mi desacuerdo, él permitió después que el mercado del arte presentase su obra como escultura, lo cual nunca le he llegado a perdonar”. La oposición de Kosuth al mercado artístico se verá más a fondo en secciones posteriores.

¹⁰⁷ Joseph Kosuth, “Five Fives (to Donald Judd, 1965)”, *Castelli Gallery*, 18 de mayo de 2020: <https://www.castelligallery.com/blog/joseph-kosuth-five-fives-to-donald-judd-1965> La entrevista fue realizada interrogando al artista sobre la obra dedicada a Judd.

¹⁰⁸ Joseph Kosuth “El juego de lo indecible. Un prefacio y diez observaciones sobre arte y Wittgenstein”, *Escritos (1966-2016)*, ed. por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018)211.

3.3. Principios estéticos

3.3.1. El arte como oposición a la estética

En base a la influencia teórica y artística que Kosuth toma de los ejemplos anteriormente mencionados, y recurriendo a estrategias lingüísticas que se analizarán en posteriores apartados, el artista conceptual desarrolla también sus propuestas artísticas tendiendo a esa desmaterialización del arte, que incluye la idea artística en el concepto (o proposición) y no en la manifestación formal de la misma. Ello llevará a Kosuth a tomar una postura opuesta a las teorías formalistas del crítico Clement Greenberg, una autoridad para el arte contemporáneo de su momento. Frente al papel del crítico, Kosuth busca hacer del artista un agente más “activo” dentro de la construcción de significado en la obra de arte.

Nuevamente, uno de los textos que más información nos da sobre ese rechazo a la estética es *Art after Philosophy*. En este texto, Kosuth reacciona contra el formalismo objetual reduccionista de Greenberg, y advierte sobre la necesidad de separar la estética y la percepción, con respecto al arte y al concepto. Para Kosuth, estos críticos habrían establecido una definición del arte basada únicamente en criterios morfológicos, prejuzgando la obra de arte desde el análisis de los atributos físicos de unos objetos determinados, y limitando la interpretación de la obra de arte a cuestiones relacionadas con lo “bello” o el “gusto”, que lidian con cuestiones de la percepción. Por ello, la estética, según Kosuth, puede servir para enjuiciar el gusto o placer perceptivo y sensorial que puede proporcionar un objeto, pero esas consideraciones estéticas son siempre ajenas a la auténtica función del mismo (a no ser que su función sea puramente estética, es decir, decorativa, según Kosuth). Esto, aplicado a la obra de arte, significa quedarse únicamente en un análisis “externo” del concepto artístico, y, por tanto, insuficiente para valorar la auténtica utilidad de la misma como proposición analítica que implica un cuestionamiento a la naturaleza del arte ¹⁰⁹.

Para conseguir acercarse a esas definiciones de lo “artístico”, y con el fin de crear una teoría puramente artística, Kosuth renuncia, por tanto, a los componentes estéticos y perceptivos, abogando por el uso de un arte que no se limite al mero análisis de los medios formales que emplea en su expresión material. Así, el arte se vuelve a la idea, recurriendo al proceso de desmaterialización y conceptualización de la obra. Como se ha venido anticipando, Kosuth recurrirá a las estrategias del lenguaje para llevar dicho proceso

¹⁰⁹ Kosuth, “El arte después de la filosofía...”, 34-36.

desmaterializador a cabo, concibiendo el sistema artístico como una estructura mental, dentro del cual la obra de arte actúa como una proposición (concretamente, una proposición analítica, aspecto que se desarrollará en el siguiente apartado). El sistema artístico que pretende desarrollar Kosuth opera de forma tautológica dentro de sus propios límites teóricos, y las obras de arte intervienen en él con el fin de ampliar dichos límites mediante la indagación sobre la naturaleza del arte. Del mismo modo que se realiza un análisis lingüístico, Kosuth desarrolla un análisis tautológico y autorreflexivo del arte, constituyéndose la esfera artística como un contexto independiente y propio y, por consecuencia, algo que puede operar de forma autónoma con respecto a cualquier interpretación estética. Es más, al constituirse como un sistema de pensamiento independiente, algo semejante a la filosofía o las matemáticas, Kosuth llega a declarar que el arte debía reemplazar a la filosofía y la religión como métodos para satisfacer las necesidades espirituales del hombre ¹¹⁰.

Siguiendo los planteamientos de Kosuth, así como el arte existiría en un plano independiente al de las teorías estéticas, algo similar ocurriría con las figuras del crítico y el artista. En este aspecto, uno de los textos del artista que puede resultar más útil para explicar su rechazo a la crítica y su reivindicación de la hegemonía del papel del artista sería esa nota introductoria que escribe para la edición americana de la revista del grupo conceptual inglés *Art & Language*, la cual fue mencionada algunos apartados atrás. En el texto, Kosuth aporta una vez más su rechazo del hegemónico arte formalista anterior y los criterios estéticos que impuso. Ya se observaron en puntos previos algunos conflictos que el artista conceptual tuvo con la crítica, por tanto, este rechazo al papel del crítico debe entenderse también en el contexto de la oposición a las ideas de la estética formalista. Kosuth pretende acabar con el papel tradicional del crítico del que Greenberg se valía para postular sus teorías estéticas, las cuales aplicaba a la interpretación de las obras de arte, volviendo irrelevante la intención con la cual el artista concebía su obra, pues la interpretación de su trabajo dependía entonces de la voluntad del crítico, que hace su análisis teniendo en cuenta sólo los aspectos “estéticos” de la obra de arte, es decir, aquellos concernientes al “gusto”¹¹¹.

¹¹⁰ Guasch, *El arte último del S. XX...*, 171-172.

¹¹¹ Joseph Kosuth, “Nota preliminar para la *Art-Language* por el editor estadounidense” en *Escritos (1966-2016)*, ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 63-66.

Al centrarse en la cuestión de la percepción, la estética y crítica formalista de Greenberg relegaba a los artistas a ser un agente pasivo dentro de la auténtica actividad artística, que sería la construcción de la proposición artística con la que se desarrolla el cuestionamiento de la naturaleza de arte, esto es, hacer teoría e investigación sobre arte. En base al juicio estético sobre la percepción en el que se basaba tradicionalmente el análisis artístico, el crítico es el único participante en el compromiso intelectual de dar un significado al significante, la obra de arte, de tal manera que el artista no participa en la formación del concepto que subyace tras la misma, que sería lo que supondría realmente la práctica artística.

A modo de contraparte, el modelo lingüístico y antiestético que propone Kosuth para el sistema artístico concibe al artista conceptual como el único agente capacitado para teorizar sobre arte mediante ese cuestionamiento que realiza acerca de su naturaleza. Los artistas presentarían con cada obra sus propias definiciones en torno al sistema artístico, y al mismo tiempo serían responsables de establecer las bases teóricas concernientes a las proposiciones que plantean como “conceptos artísticos” ¹¹². Así, el artista interioriza la función de la crítica como un medio para reflejar el aspecto proposicional de su propia obra, y una vez que esa proposición artística es expresada por el artista, cualquier crítica que se le hiciera resultaría irrelevante o discutible ¹¹³.

No obstante, ese trasvase de la responsabilidad intelectual del crítico al artista supone también que en él recae la tarea de dar a su trabajo un contenido y fundamento teórico. De esta manera, en lugar del crítico o historiador del arte, es el artista quien debe expresar y exponer en sus escritos ¹¹⁴ una base teórica que justifique su actividad artística, siendo esta interpretación dada por el artista de su propia obra la única que, según Kosuth, pudiera considerarse válida para juzgar a la misma en base a criterios artísticos ¹¹⁵. Es importante tener esto en cuenta en un artista como Kosuth, quien no concibe su obra teórica como un mero complemento teórico de su práctica artística, sino que considera sus textos, artículos o entrevistas como parte de la misma obra. En una entrevista realizada con el ficticio crítico de arte Arthur R. Rose, Kosuth declaraba que las respuestas dadas deberían ser consideradas por el lector junto con las obras de arte y los escritos que ha

¹¹² Kosuth, “Nota preliminar para...”, 63-66.

¹¹³ Morgan, *Del arte a la idea...*, 96-97.

¹¹⁴ Esto muestra una sintonía el contexto en que surge la práctica conceptual, analizado en puntos anteriores, en el que se explicó cómo los artistas conceptuales consideraban las intenciones de su trabajo como parte importante de su arte, formulando los “statements” sobre sus propias intenciones.

¹¹⁵ Guasch, *El arte último del S. XX...*, 171-172.

producido¹¹⁶. También en esa línea, comenta en el artículo *1975*, mencionado anteriormente, como “a pesar de que siempre he concebido mis textos sobre arte como una faceta dependiente de los modelos de mi papel como artista, he mantenido, sin embargo, cuasi gestualmente, mi rol propio como escritor continuamente”¹¹⁷.

El artista se convertiría en el principal teórico de su propio arte, desarrollando cuestionamientos sobre la naturaleza del arte, es decir, exponiendo los mecanismos internos de la institución, empleando el arte conceptual como una herramienta crítica que interroga al sistema artístico sobre sus propios límites y medios¹¹⁸. El artista conceptual plantearía también una oposición a la institucionalización del arte, puesto que las galerías, museos y revistas de arte son los principales representantes del mantenimiento de un *status quo* artístico, que transforman y alteran los significados originales dados por el artista en sus obras¹¹⁹. Los artistas deberían, según Kosuth, rechazar el juego del arte como una moda mundial y el sometimiento a la competición por la fama o el reconocimiento, defendiendo en su lugar un compromiso profesional, reclamando el arte para los artistas frente al dinero y al mercado¹²⁰.

Más adelante, en posteriores etapas artísticas y vitales, Kosuth, junto con los artistas y críticos mencionados en el punto referente a la institucionalización, mostraría una cierta decepción con la capacidad crítica del primer arte conceptual, ya que si bien fue capaz de desmitificar el lenguaje tradicional del arte y exponer la dependencia que este tenía con el contexto social y cultural, él piensa que el método empleado fue equívoco, pues al recurrir a metodologías analíticas y científicas ahistóricas se dio lugar a pensamientos circulares que condujeron a la institucionalización del estilo artístico conceptual. La concepción del objeto artístico como un modelo cerrado y replegado teóricamente en sí mismo¹²¹, hacía que el conceptualismo se viera como algo natural e inevitable, y no como un momento histórico de la conciencia humana¹²².

¹¹⁶ Morgan, *Del arte a la idea...*, 43.

¹¹⁷ Kosuth, “1975...”, 154.

¹¹⁸ Joseph Kosuth, “Dentro del contexto: el modernismo y la práctica crítica”, *Escritos (1966-2016)*, ed. Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 175.

¹¹⁹ Kosuth, “1975...”, 144.

¹²⁰ Meyers, *Conceptual Art...*, 20.

¹²¹ Kosuth, “Dentro del contexto...”, 175-76.

¹²² Este tipo de argumentos deben ligarse con una posterior etapa artística de Kosuth, en la cual el artista adquiere ciertos procedimientos y reflexiones del campo antropológico, las cuales serán analizadas en posteriores puntos.

3.3.2. El arte como análisis lingüístico

La desmaterialización del objeto artístico, y, por tanto, la conceptualización de la obra de arte, suponen los pilares del rechazo a la estética presente en el modelo teórico de Kosuth. Como se ha adelantado en puntos anteriores, estos dos aspectos son concebidos por el artista conceptual en base a estrategias lingüísticas, a partir de las cuales intentará desarrollar un sistema artístico que opere a un nivel semejante al lenguaje, concibiendo las obras como proposiciones analíticas que estarían cuestionando el sistema artístico en el que operan, al mismo tiempo que emplean para ello los propios límites del sistema. En este punto se analizarán las operaciones autorreferenciales y tautológicas mediante las cuales Kosuth lleva a cabo su propuesta de la desmaterialización de la obra de arte a lo largo de su carrera como artista.

Retrocediendo a ciertos conceptos adelantados en el apartado de los fundamentos del arte conceptual, debe recordarse la gran importancia que tendrán las teorías y los estudios del lenguaje dentro de las interpretaciones del conceptualismo desarrolladas por algunos artistas del momento, como era el caso de Kosuth, quien toma como base para sus tesis las investigaciones lingüísticas de Wittgenstein. A partir de estas llega a considerar la creación artística como una “creación de significados”, y la obra de arte como una “proposición analítica”. Kosuth comienza incorporar las teorías del lenguaje a su teoría artística, aunando las ideas tanto del primer pensamiento de Wittgenstein en su *Tractatus lógico-philosophicus*, relativas al análisis estructural existente entre el lenguaje y el mundo, así como las de la segunda etapa del filósofo en las *Investigaciones filosóficas*¹²³, donde afirma que el criterio para determinar el correcto uso de una palabra o proposición está determinado por el contexto al que pertenezca¹²⁴.

Para Wittgenstein, las palabras no son capaces de definir lo visible o describir la experiencia humana, sólo podían remitir al propio lenguaje¹²⁵. Kosuth traslada ese mecanismo al arte, y a partir de las teorías de Wittgenstein plantea las bases teóricas de una nueva relación arte-lenguaje, según la cual se produce un lenguaje artístico cuya función no es *decir*, sino *mostrar*. Cuando este modelo se aplica a la producción de obras de arte, éstas ya no sólo describirían la realidad, sino que servirían para explicar la forma

¹²³ Ambas obras fueron traducidas y editadas en castellano en Ludwig Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus. Investigaciones filosóficas*. Ed. por Isidro Reguera Pérez (Madrid: Gredos, 2017).

¹²⁴ Pía Ogea, “Significado: Entendimiento”, *Joseph Kosuth: Terra Ultra Incógnita*, vol. 2, 14 Lugares de Significado (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2007), 5-6.

¹²⁵ Guasch, *El arte último del S. XX...*, 170.

en que se produce la descripción de la realidad misma, volviéndose así autorreferenciales y adquiriendo un carácter tautológico¹²⁶. Al comprender el concepto artístico como una tautología, como un metalenguaje autodescriptivo, el artista plantea que la validez del modelo artístico dependía únicamente de sí mismo, como algo que sólo remite y tiene referentes en el propio arte, que estaría más allá de cualquier tipo de verificación empírica, como ya se adelantó en el anterior apartado al explicar su rechazo a la estética. Siguiendo el razonamiento lingüístico wittgensteiniano, la obra de arte en el sistema propuesto por Kosuth, sería una proposición enmarcada dentro del contexto artístico como un comentario al propio sistema del arte¹²⁷.

El concepto de “proposición analítica” para referirse a la obra de arte, es tomado por Kosuth de los estudios kantianos de A. J. Ayer, como él mismo admite en *Art After Philosophy*. Para Kosuth se produciría una analogía entre la condición de “arte” y la condición de la proposición analítica, pues la obra de arte no necesita tratar sobre nada que no sea ella misma, y dentro de su contexto artístico no proporcionan información sobre ningún aspecto o dato¹²⁸. Así pues, con su carácter lingüístico, las proposiciones artísticas propuestas por Kosuth deben expresar definiciones de arte en esa línea del cuestionamiento a la naturaleza artística que debían hacer los artistas posteriores a Duchamp, como ya se ha comentado¹²⁹. De esta manera, una obra de arte sería una tautología que presenta la intención del artista, quien señala a una obra de arte en particular como arte¹³⁰, es decir, aporta una definición de arte¹³¹.

Por tanto, una obra de arte sería una verdad a priori, y la “condición artística” del arte un estado puramente conceptual, de tal forma que la validez de las proposiciones artísticas que operan dentro de ese sistema artístico, concebido como un sistema lingüístico conceptual, no dependen de un presupuesto empírico, por lo cual no sería necesaria una teoría estética del arte, como ya se ha explicado. Al estar desprovistas de cualquier significado ajeno al propio sistema artístico y recurriendo al mismo sistema para definirse a sí mismas, las obras de arte operarían como formas tautológicas objetivas y universales, de manera similar a cualquier enunciado matemático, constituyéndose

¹²⁶ Joseph Kosuth, “El juego de lo indecible. Un prefacio y diez observaciones sobre arte y Wittgenstein”, *Escritos (1966-2016)*, ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 209.

¹²⁷ Marchán Fiz, *Del arte objetual...*, 256.

¹²⁸ Kosuth, “El arte después de la filosofía ...”, 40.

¹²⁹ Guasch, *El arte último del S. XX...*, 171.

¹³⁰ Aquí se pueden percibir las influencias ya comentadas previamente que Kosuth toma de Duchamp y de Donald Judd, coincidiendo con ambos en la idea de la autoridad creativa del artista.

¹³¹ Kosuth, “El arte después de la filosofía...”, 40.

como un fenómeno interno, limitado al propio contexto artístico, y, por tanto, independiente de la realidad ¹³².

Como vimos anteriormente, cuando se convierte en editor de la revista americana de Art-Language, Kosuth, en sintonía con los estudios realizados por sus compañeros ingleses, nos aporta en la nota introductoria de esa publicación las bases de un esquema en el que se fundamenta su estructura lingüística del sistema artístico. Estas serán posteriormente ampliadas en el catálogo de la exposición *Information*, aprovechando su espacio en el mismo para desarrollar su teoría artística (algo similar a lo que había realizado ya en el catálogo de la January Show). De acuerdo con su esquema, las proposiciones analíticas (obras de arte) son las unidades mínimas de un sistema estructural más amplio, una investigación (las sucesivas “series” o “etapas” de la carrera artística de Kosuth), donde funcionan como un enunciado matemático, operando dentro de su propio medio para ensanchar sus límites; a su vez, cada investigación se enmarcaría en un entramado más extenso, que sería el arte producido por el artista, esto es, sus investigaciones en torno a la naturaleza artística; finalmente, estas aportaciones del artista serían una pequeña parte del concepto total de “arte”¹³³. Así, el concepto de arte tendría un significado determinado en un momento determinado, existiendo solamente como una información, como una idea empleada por los artistas vivos ¹³⁴.

Kosuth está proponiendo una estructuración del sistema artístico en la que, mediante razonamientos lingüísticos y estructuralistas, la obra de arte funciona casi como un signo en un lenguaje, participando en la construcción del concepto de “arte” del mismo modo en que las palabras son las unidades mínimas de sistemas más extensos por encima de ellas, pero en los que operan de forma autónoma al mismo tiempo, construyendo su propio medio al mismo tiempo que se definen a sí mismas por ello, pues esa es su función. Así, el sistema artístico adquiere los métodos propios de un esquema lingüístico, ya que opera dentro de sus límites teóricos, creando una estructura donde cada parte funciona de forma autónoma, pero al mismo tiempo dependiente de las demás, funcionando todas al

¹³² Kosuth, “El arte después de la filosofía...”, 40-41.

¹³³ Kosuth también explica por qué no se podría aislar cada una de estas partes, pues entiende el arte de una forma holística, como la totalidad; no se podría proponer una comprensión parcial de una de las partes expuestas, pues ello equivaldría a separar el lenguaje artístico de su “significado” o “uso”.

¹³⁴ Joseph Kosuth, “Exordio de Information”, *Escritos (1966-2016)*, ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 87-88. Originalmente publicado en Kynaston L. McShine, ed., *Information* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1970), 69.

unísono. Así, el arte es concebido por Kosuth como una totalidad, no como una parte, y dicha totalidad sólo podría ser concebida conceptualmente ¹³⁵.

El empleo de estas estrategias lingüísticas por parte de Kosuth siempre estará presente a lo largo de su carrera artística, registrándolas primero en sus escritos, dándoles la forma de una base teórica, y puestas en práctica desde los primeros trabajos que realiza en 1965, cuando ya integra las primeras estrategias lingüísticas en sus protoinvestigaciones, como explicaremos más adelante. El uso de títulos autorreferenciales y los juegos lingüísticos y tautológicos presentes en sus trabajos reflejan la intención del artista de hacer que el propio lenguaje funcione como una obra de arte en sí mismo ¹³⁶. Esta es, por tanto, la principal vía por la cual Kosuth concibe su propia visión de la desmaterialización de la obra de arte, siendo concebida no tanto como una idea, sino como una proposición analítica que se define dentro de los propios límites de su medio artístico, empleando esos propios límites y, al mismo tiempo, poniéndolos en tela de juicio.

3.3.3. El arte como antropología

Llegado a un determinado momento de su carrera, Kosuth comienza a complementar las bases lingüísticas de su teoría artística añadiendo también ciertas formas de investigación artística relacionadas con la antropología y las teorías culturales. Este cambio se debe al hecho de que, en un determinado momento, el artista comenzó a sentirse atraído por el campo de la antropología, comenzando a leer y estudiar a ciertos autores de esta disciplina (Bob Scholte o Stanley Diamond). Las principales fuentes para analizar y comprender estas posturas antropológicas en la teoría de Kosuth son (*Notas Sobre un arte antropologizado* ¹³⁷ y *El artista como antropólogo* ¹³⁸), aunque en posteriores textos y obras también se podrán percibir aspectos relacionados con esta concepción “antropologizada” del arte.

¹³⁵ *Ibid.*, 87-88.

¹³⁶ Kosuth, “El juego de lo indecible...”, 209.

¹³⁷ Joseph Kosuth, “(Notas) Sobre un arte antropologizado”, *Escritos (1966-2016)*, ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018). Originalmente publicado para el catálogo de la exposición *Kunst bleibt Kunst: Projekt 74* (Kunsthalle, Colonia, 1974).

¹³⁸ Joseph Kosuth, “El artista como antropólogo”, *Escritos (1966-2016)*, ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018). Originalmente publicado en *The Fox* 1, nº1 (Nueva York, 1975).

Kosuth comienza a interesarse más por investigar los aspectos contextuales de los procesos culturales, la función del artista en su tiempo, o el papel del espectador, pero sin abandonar las investigaciones lingüísticas, las cuales se imbrican con estos nuevos planteamientos teóricos ¹³⁹. De hecho, al desarrollar sus nuevas obras se acentúa la influencia de ideas como las ya comentadas de Wittgenstein en su *Tractatus*, que entendían el lenguaje como un mapa del mundo, y en *Investigaciones*, que exponían que el uso correcto de la palabra estaba determinado por el contexto al que pertenecía ¹⁴⁰. Estas consideraciones lingüísticas, presentes siempre en el pensamiento del artista, se enriquecen con los aportes de otros autores, siendo posible percibir las ideas de Umberto Eco y su *Opera Aperta* en esa mayor importancia que Kosuth comenzará a atribuir al espectador como constructor del significado de la obra de arte mediante los procesos de recepción y circulación social ¹⁴¹.

El modelo de artista-antropólogo que propone Kosuth se caracteriza por poseer un cierto “compromiso” social, haciendo del arte una praxis según la cual “retrata” y, al mismo tiempo, modifica la sociedad, dando cuerpo a la cultura. No obstante, que el artista se vuelva “políticamente consciente” no implica necesariamente que deba apelar a temas políticos o que desarrolle una visión estética de la acción política, sino que su misión es desarrollar un modelo de arte que aspire a comprender la cultura, volviendo explícita su naturaleza implícita¹⁴². Como se ha explicado, el artista enriquece los procedimientos lingüísticos empleados anteriormente para el cuestionamiento de la naturaleza artística, abriéndose a los contextos culturales y explorando las formas en las que el interlocutor (espectador) se relaciona con el arte, construyendo o complementando el significado de la obra ¹⁴³. Kosuth, a partir de este cambio hacia las investigaciones culturales y antropológicas, comienza a dar más protagonismo al espectador como agente activo dentro del contexto artístico. Según él, en el arte participarían tres principales agentes: un artista como “creador de ideas”, un espectador como “lector” que interpreta la obra en base a los elementos que la componen, y un contexto en el que esta se presenta. La

¹³⁹ Kosuth, “1975...”, 149.

¹⁴⁰ Ogea, “Significado: Entendimiento...”, 5-6.

¹⁴¹ Isaac Isanta, “Joseph Kosuth (y la manipulación cultural de los significados)” en “*Al fin creí entender (Madrid)*”, *Proyectos arquitectónicos y obras públicas* (Madrid: La Casa Encendida, 2008), 107.

¹⁴² Kosuth, “El artista como antropólogo...”, 132 – 136.

¹⁴³ Isanta, “Joseph Kosuth...”, 102.

participación de los dos primeros en la creación artística tiene lugar en la concepción de la obra por parte del artista, y de su asimilación y difusión por parte del espectador ¹⁴⁴.

En ese diálogo entre artista-espectador, que se produce en un contexto cultural determinado, el arte “antropologizado” se constituye como un medio para operar dialécticamente en la propia cultura, pero siendo al mismo tiempo algo independiente a cualquier concepción estética ajena a su propia naturaleza como arte. Para intervenir sobre esos contextos culturales, la obra de Kosuth se expande por el espacio mediante instalaciones dentro de museos y galerías y en exteriores públicos, generalmente lugares con una significación política o social, en los que se instalan textos tomados de otros autores, seleccionados para mantener una cierta afinidad con las características sociales y culturales del contexto elegido para ubicar la obra ¹⁴⁵.

El sentido que adquiere la expansión de los textos por el espacio expositivo de la instalación es dado por Kosuth en un texto del catálogo de una de estas exposiciones, *Texto/Contexto* ¹⁴⁶. El artista expone que su intención era invertir el proceso del arte tradicional, donde el espectador era pasivo, “siempre mirando hacia adentro desde afuera”, y al añadir el lenguaje en la instalación mediante los textos lograba conectar a todos los espectadores a nivel cultural, al ser el texto y el lenguaje algo universal. Los fragmentos expuestos servían para imponer una nueva relación espectador-obra, y en lugar de aislar a los espectadores confrontándolos con un enigma (cosa que, según Kosuth, hacía el arte abstracto), o proyectándolos hacia un espacio ficticio (arte realista), estos se convertían en protagonistas del proceso de construcción de los significados artísticos ¹⁴⁷.

El artista muestra estas conclusiones en una serie de exposiciones conocidas como *Invitados y extranjeros (Guests and Foreigners)*, que se tratarán en el punto dedicado a su obra. En el texto dedicado a una de ellas, *Terra Ultra Incógnita* (2007), vuelve a reafirmar sus teorías acerca de cómo la instalación, como obra de arte, se relaciona con su contexto en base a su doble naturaleza, poseyendo por un lado una construcción interna, que hace de la instalación un hecho histórico y social en base al pasado del

¹⁴⁴ Ogea, “Significado: Entendimiento...”, 7-8.

¹⁴⁵ Isanta, “Joseph Kosuth...”, 105-107.

¹⁴⁶ Joseph Kosuth, “Texto/contexto: siete observaciones para considerar mientras se mira/lee esta exposición”, *Escritos (1966-2016)*, ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018). Originalmente publicado como un panfleto para la exposición *Text/Context* (Nueva York: Leo Castelli Gallery, mayo-junio 1979).

¹⁴⁷ *Ibid.*, 187.

contexto en el que se ubica, y un mecanismo externo, que organiza la sintaxis de la obra alrededor de la arquitectura en la cual se inscribe la instalación (esto es, la forma en que la arquitectura concretiza, de una forma cultural, el mundo social) ¹⁴⁸. En este texto clarifica las formas en que se relacionan el artista, espectador y contexto (instalación), acuñando los términos “invitados” o “extranjeros”. La exposición-instalación se convierte en un contexto sin una frontera definida, en el que cualquiera puede ser, en cualquier momento o lugar, invitado o extranjero (ejem. El espectador puede ser un invitado en el museo, pero extranjero en el discurso del artista) ¹⁴⁹.

Kosuth intenta establecer diálogos de proximidad y pertenencia entre la obra y sus interlocutores contextuales, de tal manera que su producción se convierte en un proceso de mediación social, pues es esa implicación en el diálogo con los espectadores lo que ahora le aporta su significado y sentido ¹⁵⁰. Estas intervenciones, por tanto, pretenden examinar las funciones y el alcance de esos significados, e indagar en la naturaleza de los sistemas culturales de poder que gobiernan las jerarquías entre los discursos y sus funciones ¹⁵¹. Por ello, las nuevas estrategias artísticas de Kosuth también responden a ese cuestionamiento, siempre presente en su obra, de las instituciones sociales, políticas y culturales, pues lo que pretende es determinar cuáles son los elementos que mediatizan el proceso de recepción y de comprensión social de la obra de arte ¹⁵².

Con todo ello, Kosuth trata de extender esa concepción, comentada anteriormente, del medio artístico como un “sistema del lenguaje”, de tal manera que los procedimientos lingüísticos ya no servirían únicamente para cuestionar la naturaleza del arte, sino que se extenderían sobre la manifestación del contexto cultural en el que se encuentran.

¹⁴⁸ Joseph Kosuth, “El Noveno Memorando para invitados y extranjeros”, *Escritos (1966-2016)* ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 265-66.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 260.

¹⁵⁰ Isaac Isanta, “Joseph Kosuth...”, 106-107.

¹⁵¹ En este aspecto, a las anteriores influencias de antropólogos y filósofos (Wittgenstein y Eco), podemos incluso añadir la influencia de las teorías de Michael Foucault respecto a la relación entre poder-discurso, aplicada en este sentido al discurso cultural.

¹⁵² Isaac Isanta, “Joseph Kosuth...”, 107.

3.4. Etapas-desarrollo de su obra

3.4.1. Protoinvestigaciones

En su entrevista con Jeanne Siegel, Kosuth repasa sus primeros pasos en el desarrollo de sus planteamientos conceptuales. El artista comenta cómo tras dejar la pintura comienza a trabajar con piezas de vidrio, al ser un material más diáfano, y porque su transparencia no implica problemas de composición en cuanto al emplazamiento o la elección del color ¹⁵³. Tras valorar distintas formas de presentar el material (roto en pequeños cristales, reducido en polvo, en láminas, ...), Kosuth llega a la experimentación con los procesos lingüísticos que luego estarán presentes a lo largo de toda su obra, como se puede comprobar en el juego autorreferencial que da título a una de sus primeras piezas conceptuales, una lámina de vidrio de metro y medio inclinada y apoyada sobre una pared, rotulada por el artista como *Any Five Foot Square Sheet of Glass to Lean Against Any Wall* (*Cualquier lámina de vidrio cuadrado de metro y medio que se recuesta contra una pared*) o *Leaning Glass* (*Cristal recostado*) (Fig. 5). Lo importante de esta obra, es que en ella ya se presenta el germen de las investigaciones lingüísticas que siempre estarán presentes a lo largo de la carrera del artista, donde la obra remite a su propia naturaleza artística por medio del lenguaje para cuestionar su propia práctica ¹⁵⁴. Vemos que, aunque recurra a objetos materiales, la intención de la obra es apelar a un concepto o idea a través de los mismos ¹⁵⁵.

El artista continuará explorando la relación entre el lenguaje y el objeto en sus protoinvestigaciones, expuestas por primera vez en la exposición ya comentada *Non-Anthropomorphic Art* en la Lannis Gallery en 1967, aunque las obras fueron concebidas en 1965. A esta primera “serie” pertenecen los famosos conjuntos constituidos por un objeto material común y funcional (una silla, una planta, una pala, ...) acompañados de dos de sus posibles abstracciones: a la izquierda se coloca una fotografía a escala real del objeto en cuestión ¹⁵⁶, y a la derecha de la composición se adjunta una reproducción de la

¹⁵³ Algo parecido motivó a Duchamp a elegir el vidrio para su conocido *Grand Verre*. En su conversación con Pierre Cabanne declara que “el cristal me interesaba mucho para usarlo de soporte, porque es transparente ... Además, la perspectiva era muy importante. “Gran Vidrio” es una rehabilitación de la perspectiva, que se había quedado totalmente al margen y con mala fama” en Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp* (Madrid: This Side Up, 2013), 44.

¹⁵⁴ Kosuth, “Entrevista con Jeanne Siegel...”, 72.

¹⁵⁵ Meyers, *Conceptual Art...*, 11.

¹⁵⁶ En su entrevista con Barbara Castelli, Kosuth explica que la fotografía se debía cambiar cada vez que se exponía la obra porque cambiaba el suelo y la pared mostrados en la fotografía original. Ver Joseph Kosuth, “Entrevista con Bárbara Bertozzi Castelli”, *Escritos (1966-2016)*, ed. Por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 312-313.

definición de dicho objeto en el diccionario presentada en una fotografía ampliada. Así, el artista contrapone tres estadios distintos de la percepción de un mismo objeto, uno tridimensional, otro bidimensional y uno lingüístico. Ello da lugar a una operación nominalista que se inscribe en esa búsqueda de la desmaterialización del objeto artístico a la que aspiraba el arte conceptual (así como muchos estilos que le precedieron). Kosuth busca la confirmación redundante de las expectativas del sentido relacional entre el objeto, su imagen y su definición ¹⁵⁷. Todo ello supone un juego conceptual pues, aunque se encuentren tres formas de representación distintas, sólo existe un único objeto y, por tanto, la obra constituye un sistema cerrado en el que se referencia a sí misma, acentuando el juego autorreferencial inscrito en ellas ¹⁵⁸.

En escritos y entrevistas bastante posteriores a la realización de estas obras, el artista afirma que de obras como *One and Three Chairs* (Una y tres sillas) (Fig. 6) le interesaba que el conjunto hiciera referencia a algo más de lo que se podía percibir a simple vista, una evocación de un “concepto”, lo que lleva al artista a pensar en la obra de arte como una “idea”, de tal manera que la expresión artística del trabajo estuviese en ese componente ininteligible y abstracto, y sus componentes formales se revelasen como algo secundario y prescindible ¹⁵⁹. Este planteamiento, que ubica la esencia artística de la obra en un concepto abstracto, exógeno a los objetos formales que la componen en un plano material, conecta las ideas de Kosuth con las de sus antecedentes, explicadas anteriormente, como las de Duchamp o ciertos artistas minimal, continuando con su obra ese proceso de desmaterialización del objeto artístico presente a lo largo del arte contemporáneo.

La relación que el artista quiere desarrollar entre objeto, su representación fotográfica y su definición, es por medio del lenguaje, empleado como un medio de creación de significados. Ya desde estas primeras obras, realizadas por un artista joven, que todavía frecuenta la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, se puede comprobar el compromiso que tenía Kosuth con las teorías del lenguaje, incorporando a su obra desde estos primeros momentos esas influencias de Wittgenstein en su *Tractatus* y sus *Investigaciones* ¹⁶⁰. Estas primeras obras suponen un punto de partida para el posterior

¹⁵⁷ Juan A. Ramírez, *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno* (Madrid: Akal, 2009), 132.

¹⁵⁸ Guasch, *El arte último del S. XX ...*, 179.

¹⁵⁹ Kosuth, “Entrevista con Jeanne Siegle...”, 73-74.

¹⁶⁰ Ogea, “Significado: Entendimiento...”, 5-6.

desarrollo de esa relación arte-lenguaje que, a partir de esta primera etapa, siempre estará presente en la obra de Kosuth.

En esta primera fase de las protoinvestigaciones, en paralelo a obras del estilo de las *One and Three Chairs* y junto al *Leaning Glass* ya comentado, Kosuth realiza los llamados por Ana María Guasch «objetos perfectos», obras concebidas con letras impresas o luces de neón. Recurriendo a estos materiales, Kosuth compone una serie de proposiciones o enunciados que describen la propia obra en su plano material, con un título también autodescriptivo, como podemos ver en *Five words in green neon* (Fig. 7), *Five words in Orange neon* o *One and Eight-A Description*¹⁶¹. En estas obras se mantiene ese cuestionamiento de los límites del arte por la vía autorreferencial ya comentada, pero lo cierto es que la intención del artista al emplear esos títulos va más allá de un simple juego descriptivo del lenguaje, con ello se quiere elevar las obras conceptualmente como ideas, que en realidad son la obra en sí¹⁶².

Como ya se adelantó en el apartado dedicado a los fundamentos lingüísticos del artista, lo que pretendía a partir de estas obras era producir un lenguaje artístico que pudiera *mostrar* en lugar de *decir*, salvando así las limitaciones que en teoría manifiesta el lenguaje como medio de expresión, y produciendo unas obras que ya no describieran la realidad, sino que, mediante ese juego autorreferencial introducido por el lenguaje en el arte, explicasen la forma en que se produce esa descripción. El cambio que propone Kosuth con las protoinvestigaciones se inscribe en ese rechazo al arte tradicional, preocupado de describir la realidad, que compartía a su vez con otros artistas anteriores a él. En su lugar, aboga por una forma de arte que también sirva para describir cómo describir la realidad, estableciendo un cuestionamiento sobre sus propios límites mediante ese juego autorreferencial¹⁶³.

3.4.2. Primeras investigaciones

En la siguiente etapa de su carrera, Kosuth renunciaría a los objetos materiales y las fotografías de los mismos, quedándose únicamente con las reproducciones de definiciones de palabras sacadas de los diccionarios. Una de las “primeras

¹⁶¹ Guasch, *El arte último del S. XX...*, 179-180.

¹⁶² Wood, *Conceptual Art...*, 34.

¹⁶³ Joseph Kosuth, “Intención(es)”, *Escritos (1966-2016)*, editado por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 229. Originalmente publicado en *The Art Bulletin* 78, n°3 (1996)

investigaciones” será dedicada al agua. Retomando la entrevista con Jeanne Siegle mencionada en el apartado anterior, el artista continúa el diálogo explicando el desarrollo de su producción artística y cómo, tras experimentar con la transparencia del vidrio en su *Leaning Glass* (1965), comienza a interesarse en la cualidad informe e incolora que tiene el agua, por lo que trató de emplear esta sustancia de varias formas (cubitos de hielo, el vapor de un calentador, postales con fotos de masas de agua, ...) hasta llegar a una propuesta similar a la solución lingüística empleada en su anterior obra, quedándose únicamente con el concepto, “agua”. Así pues, realizó una fotocopia de la definición de “agua” (*Water*, 1968) extraída del diccionario, para apelar directamente a la propia idea de “agua” en la propuesta artística ¹⁶⁴ (Fig. 8). Las referencias no sólo se quedaban en abstracciones de elementos particulares como el agua, sino que, siguiendo el proceso de conceptualización de la obra del artista, también realizará “abstracciones de abstracciones” apelando a conceptos como el “color”, “definición” o significado” ¹⁶⁵, recurriendo así al meta-lenguaje y a las concepciones autorreferenciales de la obra de arte, ya explicados en el anterior apartado.

Según cuenta el propio artista, esta nueva serie de definiciones duró bastante poco, terminando con la serie en 1968, y dedicándole una única exposición en la Galería 669 de Los Ángeles que consistía en una serie de reproducciones de las definiciones de la palabra “nada” (*Nothing*) tomadas de diez diccionarios distintos ¹⁶⁶ (Fig. 9). El escaso interés del artista en continuar con la producción de este tipo de obras es debido que pensaba que el público caería en un error de interpretación al ver la obra. Kosuth veía las fotocopias de las definiciones del diccionario como la forma de presentación del trabajo, como un medio formal a través del cual se apela a un concepto abstracto, de la misma forma que ocurría con sus protoinvestigaciones. Como dijo el artista, “no existen como obra de arte; es simplemente lo que yo llamo una forma de presentación ... Lo cual no quiere decir que el público acabe viéndolas como pinturas” ¹⁶⁷. Estas declaraciones dan a entender que Kosuth pensaba que sus *Definiciones* seguían siendo lo suficientemente cercanas a la pintura como para hacer caer en el error al espectador, de manera que este percibiera la fotocopia de la definición expuesta con la proposición artística que yacía detrás y que suponía la verdadera obra de arte en sí. Esta “confusión” por parte del

¹⁶⁴ Kosuth, “Entrevista con Jeanne Siegle...”, 69-70.

¹⁶⁵ Kosuth, “El arte después de la filosofía...”, 57.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 57.

¹⁶⁷ Entrevista de Achille Bonito Oliva a Joseph Kosuth en *Domus*, 1973. Citado en Ana María Guasch, *El arte último ...*, 180.

espectador, según el artista, se podía deber a que la fotografía, en el momento en que él producía sus “primeras investigaciones”, “estaba comenzando a exhibir muchas de las limitaciones de la pintura: se la definía formal y técnicamente”¹⁶⁸.

Para evitar dicha concepción “objetual” de sus *Definiciones* por parte del público, Kosuth va a recurrir a dos estrategias:

Tomando como antecedentes los procedimientos minimalistas según los cuales los artistas podían no llegar a tener contacto alguno con la obra, Kosuth intenta desligarse todo lo posible del trabajo artístico en su expresión formal, de tal manera que él no hace directamente las fotografías y las reproducciones de las definiciones del diccionario, sino que estas eran realizadas por otras personas. Con este procedimiento, quería evitar que nadie pudiera atribuirle el papel de “artista creador”, al no haber nada artístico en su obra (en el sentido tradicional de la palabra), pues esta “era simplemente una fotografía que se utilizaba *dentro* de una obra de arte que tenía otra idea acerca de cómo y qué era el arte”¹⁶⁹. La idea era que estas fotografías de definiciones pudieran ser tiradas a la basura y luego rehechas cuando fuera necesario, lo que demuestra una vez más la escasa relevancia que el artista concedía a la forma de presentación de las obras, no concibiendo dicha manifestación formal como algo “artístico”¹⁷⁰.

Como ya adelantamos en el apartado dedicado a las influencias de Kosuth, el artista también comienza a titular su obra simplemente como “*Titled*”, añadiendo el subtítulo “*Art as Idea as Idea*”, partiendo de la máxima de Ad Reinhardt “*Art-as-art*”, antes comentada¹⁷¹. El motivo por el que Kosuth varía la expresión del artista minimalista, es debido a que él veía el punto de partida de Reinhardt como algo demasiado obvio, haciendo simplemente que las ideas o conceptos asumieran el papel de “obra de arte” en sí, lo que llevaba incluso a pensar en una objetivación de la idea, al usarla simplemente como un objeto de arte. El artista, con el fin de subrayar esa concepción del arte como idea, da lugar a la expresión “*Art as Idea as Idea*”, enfatizando la naturaleza conceptual de las obras y sugiriendo que el proceso creativo real y el cambio radical que proponían estas se halla en la alteración del concepto de arte mismo, ubicándose este en un plano abstracto y conceptual¹⁷².

¹⁶⁸ Kosuth, “Textos públicos...”, 272

¹⁶⁹ Kosuth, “Entrevista con Bárbara Bertozzi Castelli...”, 306.

¹⁷⁰ Kosuth, “El arte después de la filosofía...”, 57.

¹⁷¹ Wood, *Conceptual Art...*, 43.

¹⁷² Kosuth, “Entrevista con Jeanne Siegle...”, 69.

3.4.3. Segundas investigaciones

A partir de 1968-69, Kosuth abandona la fotografía como material en el cual exponer sus definiciones de diccionario, pues como ya se comentó, pensaba que emplear dicha técnica artística implicaba recurrir a un medio formal y material, y debe recordarse que lo que trataba era justamente lo contrario, acentuar la idea de que el concepto artístico se hallaba fuera del objeto. Explicado según sus propias palabras, reconoce que “estaba tratando de huir del formalismo, pero, por desgracia, trataba de hacerlo en los propios términos del formalismo”¹⁷³. El artista valoraba que el empleo de los objetos y la fotografía en sus anteriores obras limitaba en cierta medida la capacidad de las mismas para cuestionar la naturaleza del arte, por lo que comienza a buscar otros medios de expresión, como la publicidad.

Kosuth contrata y compra espacios en los medios de comunicación de masas como revistas, periódicos, vallas publicitarias o neones, entre otros (Fig. 10), en donde publica anuncios en los que expone reproducciones de las categorías taxonómicas desarrolladas por Peter Mark Roget para la «sinopsis de categorías» de su diccionario de sinónimos (*Thesaurus of English Words and Phrases*, 1852), de manera que en cada valla publicitaria se exponía una entrada de esta sinopsis¹⁷⁴.

En esta etapa se enmarcarían parte de las obras expuestas en la *January Show* de 1969 relativas a la publicación de sus definiciones en los espacios anunciantes de revistas y diarios (Fig. 11), lo que responde a esa estrategia de emplear los medios de comunicación de masas como una herramienta de difusión de la obra, con el objetivo de hacerlas accesibles a tantas personas como estuvieran interesadas en ellas ¹⁷⁵. En el catálogo de la exposición, Kosuth adjunta a las fotografías de las obras expuestas unas consideraciones que son de gran utilidad para comprender ciertos aspectos teóricos de estas obras:

“Mi actual trabajo, que consiste en las categorías de los tesauros, trata de los múltiples aspectos de la idea de algo. He cambiado mi forma de presentación de la fotocopia a la adquisición de espacios en periódicos y diarios ... De esta manera se subraya la materialidad de la obra y se elude cualquier conexión con la pintura. Las nuevas obras no están conectadas con un objeto de valor – son

¹⁷³ *Ibid.*, 70.

¹⁷⁴ Kosuth, “Textos públicos...”, 272-274.

¹⁷⁵ Guasch, *El arte del S. XX en sus exposiciones...*, 208.

accesibles a toda la gente que esté interesada, no son decorativas ... pueden llevarse a una casa o un museo, pero tampoco fueron hechas con ello en mente; se la puede estudiar rasgando las hojas de la publicación donde aparece y metiéndolas en un cuaderno o grapándolas en la pared, pero cualquiera de las dos decisiones es ajeno al arte. Mi papel como artista termina con la publicación de la obra.”¹⁷⁶

En base a estas declaraciones se comprueba cómo el artista vuelve a remarcar esa distancia de su obra respecto a otros procedimientos de representación formal, como la pintura o la fotografía, subrayando una vez más que la obra de arte es el concepto o idea que subyace tras las definiciones expuestas en los anuncios.

No obstante, la estrategia de recurrir a los medios de comunicación no sólo responde a ese intento de eludir la pintura como medio de expresión, sino que con ello trata también de ir un paso más allá en ese proceso de desmaterialización del objeto artístico, pues lo que pretende es disociar la obra de arte del contexto artístico habitual, desplazando el arte a un contexto ajeno al institucional, situándolo directamente en el mundo real y evitando así la consideración del trabajo como una obra de arte “a priori” por parte del espectador¹⁷⁷. Esto también debe ser puesto en relación con la idea ya comentada en el apartado dedicado a las inspiraciones de Kosuth, pues el artista pretendía seguir la estela de sus referentes, continuar con ese proceso de proyección externa de la obra de arte de mirar “de dentro hacia afuera”, sacar el arte de los contextos expositivos (museos y galerías) como una forma de desafiar los límites institucionales del arte¹⁷⁸. Según el propio artista: “Un objetivo de la obra en *The Second Investigation* fue cuestionar las formas institucionales del arte. Si la obra que precedió a esta se enfrentó a la forma institucionalizada de autoridad del arte tradicional, esta obra sacó este punto fuera de la galería y del museo hacia el mundo, utilizando los medios de comunicación públicos”¹⁷⁹. Esta proyección de las obras de arte al exterior que caracteriza a las Segundas Investigaciones, adelanta las estrategias que se expondrán a continuación, con las cuales el artista va a desarrollar sus siguientes etapas artísticas.

¹⁷⁶ Seth Siegelau ed., *January 5-31 (1969)*, (Nueva York: Seth Siegelau, 1969), 19.

¹⁷⁷ Guasch, *El arte último del S. XX...*, 180-181.

¹⁷⁸ Kosuth, “Texto/contexto...”, 187.

¹⁷⁹ Joseph Kosuth, “Intenciones”, *Escritos (1966-2016)*, ed. por Roc Laseca (Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018), 229.

3.4.4. Las investigaciones abiertas al contexto

La base lingüística de la creación artística de Kosuth se mantendrá en posteriores estadios de su carrera artística. En todas sus obras, el artista conceptual siempre se esfuerza por hacer del lenguaje un medio artístico para la creación de nuevos significados o cuestionamientos del arte, y siempre intentando abarcar un empleo más completo del lenguaje. En este sentido, la carrera de Kosuth posterior al principal periodo de desarrollo de las ideas conceptuales (1965-1969) debe entenderse como un acumulado de procesos anteriores al que se van sumando nuevas formas de explorar los límites lingüísticos de la obra de arte.

Como ya vimos en puntos anteriores, en un determinado punto de su carrera, las formas lingüísticas ya no se manifestarán mediante simples objetos, como en las protoinvestigaciones, o como definiciones o categorías de sinónimos, como en las primeras y segundas investigaciones. Kosuth comienza a desarrollar mecanismos de apropiación de textos de las obras de filósofos, novelistas, científicos y todo tipo de intelectuales, que son expuestos en fragmentos por todo el espacio expositivo mediante instalaciones tanto en galerías y museos como en las fachadas y exteriores de los edificios públicos¹⁸⁰. Su interés por la deconstrucción de los textos se unió con esa intención de extender el lenguaje no sólo a la arquitectura sino al ámbito social, ampliando los parámetros sociales del arte-lenguaje ¹⁸¹.

A este nuevo tipo de producciones se corresponden varias series de exposiciones como es el caso de *Invitados y Extranjeros*, *Locations of Meaning*, o *Text and Context*. En esta línea ha desarrollado varias exposiciones en nuestro país, destacando *Invitados y Extranjeros: Terra Ultra Incognita* (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2007) (Fig. 12), *14 Locations of Work* (CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2007) (Fig. 13), "*Al fin creí entender (Madrid)*", *Proyectos arquitectónicos y obras públicas* (La Casa Encendida, Madrid, 2008) (Fig. 14), entre algunas otras. No obstante, destacan esas ya que suponen un buen ejemplo del tipo de trabajo que estamos comentando. En estas tres instalaciones, Kosuth trabaja mediante ese medio de apropiación de fragmentos literarios ya comentado en puntos previos, los cuales se

¹⁸⁰ Isanta, "Joseph Kosuth...", 104-106.

¹⁸¹ Morgan, *Del arte a la idea...*, 79.

extienden por todo el espacio expositivo (el interior de un centro de arte en la primera, y en los exteriores de dos fachadas en las segundas).

Los fragmentos textuales son extraídos (o “apropiados”) de obras con un cierto peso e importancia cultural en un ámbito del conocimiento (es decir, la trascendencia que ese texto tiene en el campo del saber al que pertenece), procedentes además de campos tan distintos como la literatura, la filosofía, la antropología o la psicología, entre otros. A ese proceso de selección les siguen otros relativos a los criterios de ubicación e instalación en la obra, pues Kosuth cuida hasta el último detalle de estos proyectos con el fin de establecer conexiones entre cada uno de sus elementos, integrándolos a la vez con la realidad cultural circundante. Así, los textos originales son aislados y privados de su significación primaria, y posteriormente empleados por el artista para, mediante su agrupación en nuevas citas, formar un tejido hipertextual que se extiende por todo el espacio expositivo, creando un nuevo texto con un significado propio e independiente, infinitas posibilidades de lectura y un amplio registro de significados. Así, el artista logra una absoluta integración entre todos los contextos en los que se extiende la obra: el arquitectónico, el psicológico y el institucional ¹⁸².

Estas obras desarrollan un diálogo con su contexto y con la tradición cultural que se recoge en las citas textuales empleadas, pero en esta intención de generar un “hipertexto” haría falta algo más que esa conexión espacial de las citas textuales, es necesario el papel del espectador-lector que da sentido y pone en marcha la significación de la obra. Volviendo a lo expuesto en puntos anteriores, el objetivo de estos trabajos es establecer diálogos de proximidad entre la obra y su interlocutor contextual, dando al mismo tiempo oportunidad al espectador para establecer libremente las conexiones que él desee entre los fragmentos literarios expuestos, de tal manera que estos se interrelacionan y generan nuevos significados que van más allá de los previstos por el artista. El espectador, por tanto, no es únicamente un elemento pasivo, sino que se convierte en un participante más de la creación artística ¹⁸³.

4. CONCLUSIONES

Una de las primeras ideas que debería recapitularse y remarcarse es la noción de que la desmaterialización del objeto artístico no es algo exclusivo del arte conceptual,

¹⁸² Isaac Isanta, “Joseph Kosuth...”, 103-106.

¹⁸³ *Ibid.*, 103-106

pues es algo que ha estado presente desde el arte de las primeras vanguardias. El arte conceptual no supondría sino un punto culminante en un proceso de desmaterialización que comienza antes de Duchamp y sus *readymades* incluso, pues otras vanguardias artísticas como la abstracción o el neoplasticismo, aunque operen con medios artísticos tradicionales, también desarrollan ese proceso tautológico y de cuestionamiento de los límites de las artes al realizar ese proceso de síntesis de los elementos formales, y aún más importante, sustituyendo durante el mismo los antiguos valores estéticos basados en lo visual por otros nuevos fundamentados en la “Idea”. En este sentido, el arte contemporáneo podría ser visto como esa “exploración de la nada” propuesta por Lucy Lippard en *The Dematerialization of Art*, la cual se remontaría al cuadro *Blanco sobre blanco* de Malevich, sin saber con exactitud cuanta “nada” quedaría por explorar.

En ese proceso de cuestionamiento de los propios límites del arte, la novedad que trae consigo el arte conceptual radica en que la obra ya no se va a concebir desde un punto de vista estético sino exclusivamente artístico, pues en eso consiste ese “trasvase” de la idea artística del objeto al concepto. Es cierto que cada artista, como ya se expuso, tendrá su propia visión a la hora de teorizar en torno al concepto artístico, y por tanto habrá artistas que sigan recurriendo al objeto formal y material. Es más, el propio Kosuth no puede evitar el hecho de que el concepto artístico que quiere transmitir con sus proyectos, que sería la idea artística y la obra en sí, requiere de un medio formal y material en el que ser concretizado para ser expuesto. Aunque, debe recalcarse la idea de que cualquier manifestación formal del concepto artístico no supone más que eso, un objeto material, que recibe del artista un valor simbólico y artístico determinado. En este sentido, en el fondo de los planteamientos conceptuales se deja entrever un aspecto que ha estado presente en el arte contemporáneo desde Duchamp, y al que ya se ha aludido varias veces en este trabajo, la potestad autorial que tiene al artista para convertir cualquier objeto en una obra de arte.

No obstante, Kosuth no se conforma con poseer esa capacidad como artista para dar un sentido artístico a un objeto, desea aprovechar su extenso bagaje intelectual, valiéndose de numerosas referencias y conceptos del mundo de la lingüística, la antropología, la psicología o la filosofía, para crear una teoría artística propia. Así, se aprovecha del modelo lingüístico de Wittgenstein para estructurar su sistema artístico como un lenguaje que opera por medios tautológicos y autorreferenciales con proposiciones artísticas, estudia antropología para poder explicar cómo su sistema

artístico se relaciona con el mundo y la sociedad, e integra las tesis de Umberto Eco con el fin de hacer del espectador un agente activo que participa en la construcción de nuevos significados dentro de ese sistema.

Es por ello que las diferentes formas de trabajo concretizadas en sus “investigaciones” no deben entenderse como series aisladas, al contrario, pues los procedimientos con los cuales Kosuth plantea su cuestionamiento de la naturaleza artística, y con ello nuevas formas de entender el arte (significados sobre el arte), suponen un proceso de acumulación de métodos de trabajo. De esta manera, su obra comienza poniendo en duda el carácter artístico del objeto en sus *protoinvestigaciones*, pues la verdadera obra de arte se produce en esa relación “significante-significado” entre los tres objetos expuestos (significante) y el mismo concepto al que estos se refieren (significado). Posteriormente, en sus *Primeras Investigaciones*, llega a la conclusión de que no necesita recurrir al objeto o la fotografía, únicamente precisa de la definición para apelar al concepto simplemente con su reproducción fotocopiada.

Las *Segundas Investigaciones* suponen un punto de inflexión, pues Kosuth, pasa de cuestionarse qué es un objeto o concepto artístico a indagar sobre el contexto en que ocurre el hecho artístico, extendiendo al mismo tiempo el concepto al mundo y haciéndolo accesible al espectador. Kosuth cambia radicalmente la visión que tiene del espectador en sus primeras etapas, donde concebía como “público” únicamente a la gente que se interesaba por su arte, e intentará poco a poco abrir el concepto artístico a un público más amplio en un intento de “democratizar el arte”, haciendo partícipe en la creación artística de nuevos significados a todo aquel que se encuentre con la obra, bien sea en medios de comunicación de masas con sus *Segundas Investigaciones*, o como instalaciones en edificios públicos que exhiben fragmentos textuales.

La desmaterialización del objeto artístico en la obra de Joseph Kosuth debe entenderse, por tanto, como un proceso de cuestionamiento de la naturaleza del arte por la vía tautológica y autorreferencial con el fin de crear nuevos significados en torno al hecho artístico, con los que poner en duda los esquemas artísticos tradicionales de las instituciones y del espectador. Con su obra, Kosuth trata de establecer un diálogo socrático con el sistema artístico; al priorizar la idea sobre el objeto obliga a reflexionar sobre el concepto artístico, y a pensar el arte de otra forma. Visto de este modo, quizás Kosuth sí que estuviera en lo cierto, pues su arte llega después de la filosofía.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alberro, Alexander y Blake Stimson ed., *Conceptual Art: a critical anthology*. Massachussets: The MIT Press, 1999.
- Baldwin, Michael. “Conceptual Questionnaire”, *Flash Art*, n. 143, (November/December, 1988), 105.
- Buchloh, Benjamin, “Conceptual Art 1962-69: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, vol. 55 (invierno, 1990), 105-143.
- Burn, Ian. “Abstracts of Perception”, *Flash Art*, nº103, (November/December, 1988), 109.
- Burnham, Jack. “Alice’s head, reflections on conceptual art”, *Artforum*, vol. 8, nº 6 (febrero 1970).
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Madrid: This Side Up, 2013.
- Claura, Michel y Seth Siegelaub, “L’art conceptuel” en *Conceptual Art: a critical anthology*, ed. Por Alexander Alberro y Blake Stimson. Massachussets: The MIT Press, 1999.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D., Joselit, David. *Art Since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2020.
- Guasch, Ana María. *El arte último del S. XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma, 2000.
- Guasch, Ana María. *El arte del S. XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009.
- Isanta, Isaac. “Joseph Kosuth (y la manipulación cultural de los significados)” en “*Al fin creí entender (Madrid)*”, *Proyectos arquitectónicos y obras públicas*. Madrid: La Casa Encendida, 2008.
- Kosuth, Joseph. “1975”, *Escritos (1966-2016)*, editado por Roc Laseca. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018. Originalmente publicado en *The Fox (Nueva York)* 1, nº 2 (1975).
- Kosuth, Joseph. “El arte después de la filosofía”, *Escritos (1966-2016)*, editado por Roc Laseca. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018. Originalmente

publicado en *Studio International* n° 915 (octubre 1969), n° 916 (noviembre 1969) y n° 917 (diciembre 1969).

Kosuth, Joseph. “El artista como antropólogo”, *Escritos (1966-2016)*, editado por Roc Laseca. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018. Originalmente publicado en *The Fox* 1, n°1 (Nueva York, 1975).

Kosuth, Joseph. “El juego de lo indecible. Un prefacio y diez observaciones sobre arte y Wittgenstein”, *Escritos (1966-2016)*, editado por Roc Laseca. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018.

Kosuth, Joseph. “Entrevista con Jeanne Siegle”, *Escritos (1966-2016)*, editado por Roc Laseca. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018. Originalmente publicado en Jeanne Siegle, “Joseph Kosuth: Art as Idea as Idea”, *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*. Michigan: UM Research Press, 1985.

Kosuth, Joseph. *Escritos (1966-2016)* editado por Roc Laseca. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018.

Kosuth, Joseph. “Intención(es)”, *Escritos (1966-2016)*, editado por Roc Laseca. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018. Originalmente publicado en *The Art Bulletin* 78, n°3 (1996).

Kosuth, Joseph. “Nota preliminar para Art-Language” en *Escritos (1966-2016)*, editado por Roc Laseca. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018. Originalmente publicado en “Introductory Note by the American Editor”, *Art-Language* (Conventry) 1, n°2 (febrero 1970).

Kosuth, Joseph. “(Notas) Sobre un arte antropologizado”, *Escritos (1966-2016)*, editado por Roc Laseca. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018. Originalmente publicado para el catálogo de la exposición *Kunst bleibt Kunst: Projekt 74* (Kunsthalle, Colonia, 1974).

Kosuth, Joseph. “Pintura versus arte versus cultura (o por qué puedes pintar si eso es lo que quieres, aunque probablemente no valdrá la pena)”, *Escritos (1966-2016)*, editado por Roc Laseca. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2018.

Lara-Barranco, Francisco. “Arte conceptual: Renuncia estético-emocional hacia el objeto”, *Laboratorio de arte: Revista del Departamento de Historia del arte*, vol. 12 (2002), 253-269.

- Lippard, Lucy. *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley, California: University of California Press, 1972.
- Lippard, Lucy y John Chandler, "The Dematerialization of Art", *Art International*, 12:2 (1968).
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Ediciones Akal, 1994.
- Marzona, Daniel. *Conceptual Art*. Köln: Taschen GmbH, 2006.
- Meyers, Ursula. *Conceptual Art*. Nueva York: E. P. Dutton, 1972.
- Morgan, Robert C. *Del arte a la idea: Ensayos sobre el arte conceptual*. Madrid: Ediciones Akal – Arte Contemporáneo, 2003.
- McShine, Kynaston L. ed. *Information*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1970.
- Ramden, Mel, "On Practice", *The Fox*, vol. 1 (1975), 63-83.
- Ramírez, Juan Antonio. *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal, 2009.
- Reinhardt, Ad. "Art-as-Art", *Art International* VI, nº10 (diciembre 1962).
- Ogea, Pía. "Significado: Entendimiento", *Joseph Kosuth: Terra Ultra Incógnita*, vol. 2, 14 Lugares de Significado. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2007.
- Siegelaub, Seth ed., *January 5-31 (1969)*. Nueva York: Seth Siegelaub, 1969.
- Stimson, Blake. "The Promise of Conceptual Art" en *Conceptual Art: a critical anthology* editado por Alexander Alberro y Blake Stimson. Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- Vásquez Rocca, Adolfo. "Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus", *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, vol. 37 n. 1 (2013), 247-285.
- Wallis, Brian ed. *Arte después de la modernidad. Nevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Wood, Paul. *Conceptual Art*. Londres: Tate Publishing, 2002.

6. ANEXO DE IMÁGENES



Fig. 1. Los artistas participantes en la *January Show 5-31 1969*. De izquierda a derecha: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Lawrence Weiner. 1969. Extraído de: <https://www.phaidon.com/resource/januaryshow-artists.jpg>



Fig. 2. Vista del espacio expositivo de la "*January Show*", con Adrian Piper sentada en la mesa a modo de "repcionista". 1969. Extraído de: https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/the-flow-chart/heather-flow-flow-chart-2-53032

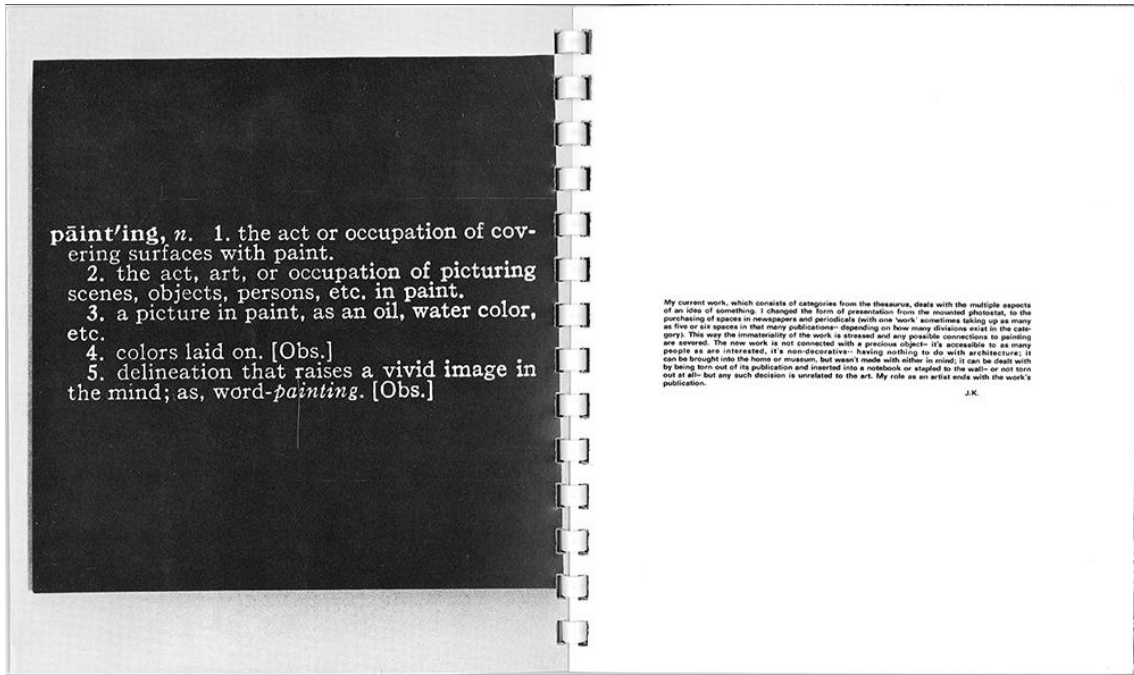


Fig. 3. Páginas del catálogo de la exposición *January 5-31, 1969* ("January Show") dedicadas a Joseph Kosuth. 1969. Nueva York. Extraído de: <http://www.arenario.it/sync/2013/07/1969-aavy-january2-23281.jpg>



Fig. 4. Joseph Kosuth. *Five fives* (to Donald Judd). 1965. Extraído de: <https://www.castelligallery.com/blog/joseph-kosuth-five-fives-to-donald-judd-1965>



Fig. 5. Joseph Kosuth. *Any Five Foot Square Sheet of Glass to Lean Against Any Wall*. 1965. Extraído de: Joseph Kosuth, *Made at Conception* [catálogo exposición] (Nueva York: Castelli Gallery, 2016), 13.



Fig. 6. Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. 1965. MoMA. Extraído de: <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE3MDMzMzJdLFsicCIslmNvbnZlcnQlLCItcXVhbG10eSA5MCAtcMvzaXplIDIwMDB4MTQ0MFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=c14d73192fdd40cd>



Fig. 7. Joseph Kosuth. *Five words in green neon*. 1965. Whitney Museum of American Art. Extraído de: <https://whitney.org/collection/works/8377>

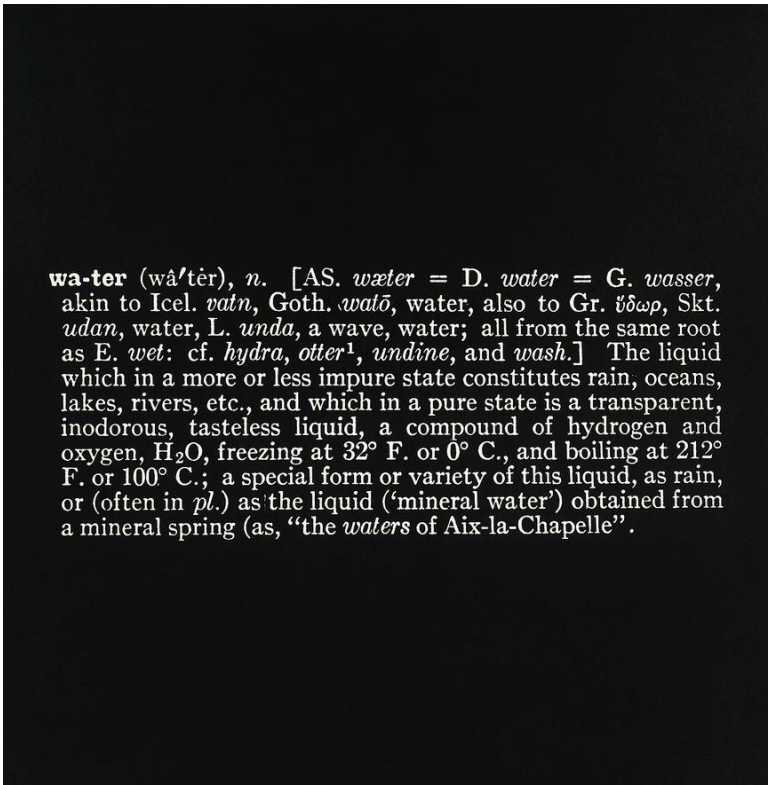


Fig. 8. Joseph Kosuth. *Titled (Art as Idea as Idea) [Water]*. 1966. Guggenheim Museum, Nueva York. Extraído de: <https://www.guggenheim.org/artwork/2362>



Fig. 9. Joseph Kosuth. *Titled (Art as Idea as Idea) [Nothing]* (vista de instalación). Octubre 1968. Gallery 669, Los Ángeles. Extraído de: <https://galleryplatform.la/editorials/gallery-669-by-catherine-wagley>



Fig. 10. Joseph Kosuth. *The Second Investigation* (vista de instalación). 1969. Extraído de Hal Foster et al., *Art Since 1900...*, 609.



Fig. 11. Joseph Kosuth. *The Second Investigation* (anuncio en valla publicitaria). 1968. Albuquerque, Nuevo México. Extraído de: https://www.researchgate.net/figure/Joseph-Kosuth-The-Second-Investigation-Class-4-Matter-1-Matter-in-General_fig1_307839717

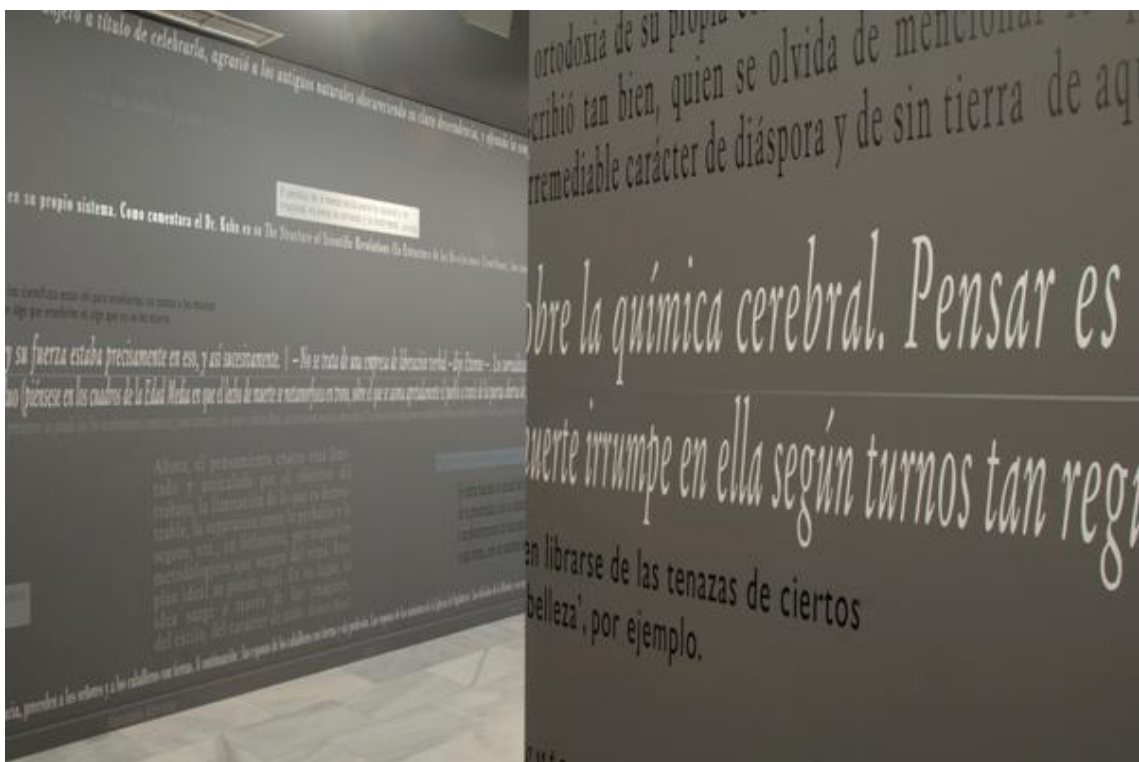


Fig. 12. Joseph Kosuth. *Terra Ultra Incógnita (Invitados y extranjeros)*. 2007. Centra Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria. Extraído de: https://www.piaogea.com/es/terra_ultraincognita.php

