

El arte como teoría del arte: notas críticas sobre Joseph Kosuth y el arte conceptual en sus orígenes

EDUARDO CESAR MAIA

«Querido amigo, toda teoría es gris, pero es verde el áureo árbol de la vida».
(Mefistófeles a un estudiante, en el *Fausto* de Goethe)

§1. El arte conceptual en su origen

SURGIDO EN ESTADOS UNIDOS a finales de la década de los sesenta del pasado siglo, el denominado «Arte Conceptual» aparece como una forma de nueva vanguardia artística que se oponía a criterios del arte formalista entonces hegemónico. Para los artistas conceptualistas, la idea o actitud mental debía tener la prioridad en relación a la apariencia de la obra y a su materialidad. El término fue utilizado por primera vez en 1961, por Henry Flynt, en un texto sobre las actividades del Grupo Fluxus. Flynt defendía allí que los conceptos son la verdadera materia del arte, por lo cual el lenguaje es la pieza fundamental de la creación artística. La postura radical del movimiento conceptualista, asumiendo que lo importante son las ideas, decreta que la realización técnico-material de objetos pierde la centralidad en el arte (y, en algunos casos, incluso la relevancia). No hay la obligatoriedad de que la obra sea construida por las manos del artista: la labor artística está en la concepción, en la invención ideal anterior a cualquier realización material.

Hay una gran diversidad en las manifestaciones de esa forma de arte, incluso pueden ser clasificadas bajo la misma etiqueta de «conceptual» obras de características contradictorias entre sí. Es decir, no hay un consenso que pueda establecer de forma definitiva cuáles son los límites de lo que puede ser considerado o no como arte conceptual. Para Joseph Kosuth, un artista (y teórico) cuyo ensayo *Arte y filosofía* pretendo comentar adelante, el giro lingüístico marcó el fin de la filosofía tradicional y la obra de arte conceptual, al prescindir de la fabricación de objetos, se vuelve una proposición de naturaleza

E. C. Maia (✉)
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
e-mail: eduardocesarmaia@gmail.com

Disputatio. Philosophical Research Bulletin
Vol. 9, No. 14, Sept. 2020, pp. 235–242
ISSN: 2254-0601 | [SP] | ARTÍCULO

analítica, una especie de tautología. Un ejemplo que aclara perfectamente esa concepción es *One and Three Chairs* (Imagen no. 1), de 1965, obra en la cual Kosuth presenta el objeto silla, una fotografía de la misma silla y una definición de silla sacada de una página de diccionario. Frente a una obra como esa, no tiene sentido preguntar, por ejemplo, qué clase de reacciones estéticas puede provocar. Kosuth consideraba que el valor de cualquier artista en particular después de Marcel Duchamp debe ser medido de acuerdo con la capacidad que tiene de cuestionar la naturaleza del arte. La influencia de los *ready made* de Duchamp, por supuesto, fue fundamental en el origen y en el desarrollo de las propuestas de los artistas conceptuales.



Imagen no. 1. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965). New York: The Museum of Modern Art

En resumen, el arte conceptual presenta como obra genuina no un objeto, sino un *proceso intelectual* que puede ser compartido entre autor y público en un plano puramente mental en el cual la base material y concreta carece de importancia. La consecuencia más radical de ese procedimiento es el abandono de criterios de belleza y de habilidad técnica para la evaluación de la calidad artística y la separación tajante entre arte y estética. En el campo ideológico, ese

tipo de arte se presentó en su momento como un arte opuesto al arte burgués y contrario a la idea de obra como objeto de consumo. La radicalidad de esa posición opone el arte conceptual a todas las formas de arte anteriores, incluyendo el arte «vanguardista» y «revolucionario» —no sólo el arte «burgués»—, pues todos dependían, obviamente, de su expresión a través de la forma. Lo que Joseph Kosuth exige del arte de su tiempo se opone a Picasso o a Matisse tanto como a la pintura más costumbrista y tradicional posible.

§2. *Arte y filosofía I y II*, de Joseph Kosuth

La importancia histórica de Joseph Kosuth en la historia del arte contemporáneo no puede ser negada y tampoco es ese el objetivo del análisis que pretendo hacer en esas líneas. Me remito aquí única y exclusivamente a los ensayos *Arte y filosofía I y II*, escritos por el artista en 1969, y que pretenden fundamentar y legitimar teóricamente sus propuestas de un arte conceptual analítico, tautológico, supuestamente basado en las aportaciones de filósofos como L. Wittgenstein y A. J. Ayer. Las críticas que desarrollaré adelante se dirigen a determinados presupuestos de la teoría planteada por Joseph Kosuth y no a su trabajo artístico en cuanto tal (aunque, para él, no haya una separación efectiva entre las dos cosas).

La propuesta de un arte analítico, tautológico y autorreferente por Joseph Kosuth, creo, nace sencillamente de una interpretación equivocada (o por lo menos *fuera de lugar*) de aquello sobre lo cual, según Wittgenstein en el final de su *Tractatus*, «no se puede hablar» *filosóficamente*, es decir, en términos lógico-analíticos. Esa es la clave para percibir el salto o desvío que existe en la argumentación de Kosuth. El arte, al contrario de la filosofía analítica que Kosuth pretende remedar, trata de la dimensión cualitativa de las cosas: justamente el ámbito de los juicios sintéticos (estéticos, morales, religiosos) sobre los cuales la argumentación lógica (es decir, las proposiciones analíticas) no tiene nada que aportar. En otras palabras, el arte no pide definiciones sobre *lo que es*, sino comprensiones acerca de *cómo funciona*, es decir, el arte es una praxis, no una teoría. Sin embargo, Joseph Kosuth toma la dirección contraria cuando defiende que el arte tiene que perder su característica de arte (lo que le diferenciaba de la filosofía) para que se vuelva filosofía. Él deduce que de la crítica a la metafísica se llega al fin de la filosofía y al «tiempo del arte». Pero, paradójicamente, propone que el arte haga lo mismo que la filosofía. En ese punto encuentro la más importante dificultad de su propuesta teórica.

La otra cita que él saca de Wittgenstein, «el sentido es el uso», la cual

presenta una concepción claramente pragmática del lenguaje, entra en conflicto directo con la idea de arte tautológico defendida por el artista-teórico. Es decir, en un contexto artístico en que las personas se saben delante de un objeto o hecho que se presenta como arte, la posibilidad de que tal obra pueda representar solamente una idea pura o una relación simplemente tautológica, sin conexiones contextuales, es escasa. Además, aún en otro sentido las ideas de Kosuth van contra la proposición de Wittgenstein: su defensa del arte conceptual cae muchas veces en un esencialismo que se expresa en forma de disyuntivas teóricas que no respetan justamente *el uso*. Por ejemplo, la idea de que las formas de arte tradicionales ya no son legítimas (aunque muchos artistas permanezcan realizando obras como se hacía antes de Duchamp); o la concepción de que «es necesario separar la estética del arte» (Kosuth: 1977, p.64), mientras que criterios estéticos todavía son *usados* en la apreciación de muchas formas artísticas contemporáneas al arte conceptual.

Ese carácter esencialista que he identificado en el planteamiento de Kosuth va, irónicamente, en contra de uno de sus fundamentos básicos, el de que la definición de arte no es algo dogmático, algo como una reliquia religiosa. Si el valor artístico para Joseph Kosuth tiene que ver con la capacidad de la obra de replantear el propio significado del arte, ¿por qué él mismo impone límites tan radicales a lo que es ahora válido como genuinamente artístico? En vez de decir que «el arte es la definición del arte» (p.73), sería más coherente dentro de su razonamiento haber dicho que *el arte es el uso del arte*.

Aún en otra parte, J. Kosuth utiliza una cita que no se adecua a su objetivo general e incluso lo contradice. Cuando I. A. Richards asume que «El pensamiento es radicalmente metafórico» (p.63) y que la analogía es su manera de operar, lo que hace es sugerir que el lenguaje y el pensamiento son construcciones pragmáticas y no funcionan en sus principales manifestaciones como cadenas de silogismos o de tautologías. Es decir, el pensar metafórico no es analítico-tautológico, sino creativo y analógico. Todo eso va en contra de la teoría de Kosuth en el sentido de que «Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas desde su contexto —como arte— no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho» (p. 68). En ese mismo párrafo, el autor defiende que el arte es ya una verdad *a priori* porque es la aceptación de la intención del artista y no necesita verificar la verdad de sus proposiciones en la confrontación con el mundo externo: «La validez de las proposiciones artísticas no depende de ningún supuesto empírico, y menos aún estético, sobre la naturaleza de las cosas» (p. 69). El problema aquí está en que él considera de antemano que la función del arte es emitir proposiciones verdaderas y buscar lo cierto (conocimiento seguro). Por estar de acuerdo con

A. J. Ayer en que «no existen proposiciones empíricas absolutamente ciertas», asume que el camino posible para el arte es la lógica deductiva. Toda esa concepción del teórico no toma en consideración la noción ficcional del arte, o por lo menos que no hace sentido preguntar a un artista si él dice la verdad o miente de la misma manera que se debe preguntar a un filósofo o a un científico. El arte no busca lo cierto.

En una especie de platonismo tardío disfrazado, Joseph Kosuth acusa el arte realista-sintético de *mentiroso*. Y lo hace porque parece no entender que las «proposiciones» estéticas del arte son inventivas — derivadas de nuestra facultad creativa (*poiesis*) — y no se limitan a una discusión sobre *verdad* o *falsidad*. ¡Por supuesto que mienten! Diría, Samuel Taylor Coleridge, a partir de su célebre concepción de qué la aprehensión del arte en cuanto actividad creativa y ficcional depende de la *suspensión de la incredulidad* (willing suspension of disbelief). Kosuth además no se da cuenta del carácter obviamente conservador de un arte que se genera exclusivamente por encadenamientos tautológicos, que sólo pueden presentar un mundo sin contradicciones, sin cambios y sin creación verdadera.

Puedo admitir y estar de acuerdo con Don Judd cuando afirmó que «si alguien dice que es arte, lo es», pero esta no es más que una conclusión nominalista (al final «arte» es sólo un nombre que aplicamos a lo que nos marca el uso). Sin embargo, la pregunta que permanece es: ¿Qué tiene una obra de arte para que sea relevante, además de estar definida como, por supuesto, *arte*?

§3. Una necesaria advertencia a manera de epílogo crítico: Crítica vs. Teoría del Arte

Como vimos, la idea de un arte puramente conceptual supone una fusión total y arbitraria de la actividad artística con la teorización de cariz filosófico sobre el estatus ontológico del arte. Bajo estas reglas apriorísticas, la apreciación crítica y estética de los objetos artísticos no tendría lugar. Por lo tanto, desde un punto de vista que considere la valoración propiamente crítica de las obras de arte, creo que merece la pena reconsiderar y rescatar los sentidos de los términos griegos *poiesis* y *techné*, con el fin de enfatizar la preeminencia del rasgo creativo y de la búsqueda por la excelencia técnica como rasgo distintivo del *valor artístico*, ante el mero constructivismo conceptual. En otros términos, mi perspectiva crítica aquí problematiza un tipo de pensamiento excesivamente formal y abstracto sobre el arte, basado en un tipo de juego renitente e incansable de auto-referencias y redefiniciones de su mismo significado. Es

decir, flexibilizar y replantear indefinidamente el concepto de arte parece ser el único tema que interesa a tales artistas y a sus entusiastas teóricos que siguen pontificando hasta nuestros días sus propias ideas de que el valor está siempre en las rupturas y jamás en la tradición.

El arte, sin embargo, si adoptamos una perspectiva temporal y crítica, no puede reducirse a la búsqueda por definiciones abstractas. Como práctica histórica desarrollada durante miles de años, el arte participa básicamente de la dimensión cualitativa de cosas; y se relaciona de manera fundamental con la facultad *estimativa* del ser humano, de su experiencia vital y del conocimiento axiológico de la realidad, superando las simples formulaciones teóricas de carácter preceptivo.

Actualmente, de hecho, nuestro uso lingüístico ya acepta en la práctica cualquier hecho como arte, por lo que ya no importa —es un tema que carece de importancia— estar discutiendo sobre el estatus ontológico de una determinada obra — si es o no arte: el crítico debe buscar lo relevante, y separarlo de lo irrelevante, de lo banal. Al final, apreciamos el arte que merecemos o, quizás, que necesitamos.

En este sentido, cabe una advertencia final para que quede todo claro: no se trata de dar a los valores de la tradición artística (y crítica) un carácter universal, un fundamento trascendental y, por lo tanto, inmune a las rupturas y cambios históricos. La tradición, al contrario de lo que dicen los nostálgicos de una época dorada que nunca existió, no es algo estático, que se transmite inmutablemente de una generación a la siguiente, sino que, por el contrario, tiene una dinámica interna motivada por los conflictos. Así, solo en el horizonte de las historias de nuestras tradiciones podemos comprender nuestros compromisos y preferencias estéticas, artísticas y éticas. Los valores artísticos, desde esta perspectiva, se afirman no a través de la determinación autoritaria de un canon fijo e inmutable, sino a través del diálogo y de la polémica; el permeable, poroso y sensible enfrentamiento de este canon y sus valores con los de la cultura actual, viva. Es la movilidad del canon, su inagotable adaptabilidad, lo que le otorga su apariencia de eternidad a través de las generaciones, algo que a su vez depende de la permeable y sensible mediación de los críticos.

REFERENCIAS

- Kosuth, Joseph (1977). «Arte y filosofía I y II». In: *La idea como arte* (Gregory Battcock Ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Kosuth, Joseph (2006). *A arte depois da filosofia*. In: *Escritos de artistas. Anos 60/70*, edição de Glória Ferreira. Rio de Janeiro: Zahar.



Art as art theory: critical notes on Joseph Kosuth and conceptual art in its origins

Contrary to what the theoretical perspective of a pioneer of conceptual art like Joseph Kosuth supposes, I defend in this essay that, if we adopt a historical and critical look, we cannot reduce artistic activity to the search for abstract definitions. As a historical practice developed over thousands of years, art participates in a fundamental way in the qualitative dimension of things; and it is fundamentally related to the estimative faculty of the human being, his life experience and the axiological knowledge of reality, surpassing the simple theoretical formulations of a prescriptive nature.

Keywords: Art Theory · Kosuth · Aesthetics.

El arte como teoría del arte: notas críticas sobre Joseph Kosuth y el arte conceptual en sus orígenes

En contra de lo que supone la visión teórica de un pionero del arte conceptual como Joseph Kosuth, defiende en este ensayo que, si adoptamos una mirada histórica y crítica, no podremos reducir la actividad artística a la búsqueda por definiciones abstractas. Como práctica histórica desarrollada durante miles de años, el arte participa básicamente de la dimensión cualitativa de cosas; y se relaciona de manera fundamental con la facultad estimativa del ser humano, de su experiencia vital y del conocimiento axiológico de la realidad, superando las simples formulaciones teóricas de carácter preceptivo.

Palabras Clave: Teoría del arte · Kosuth · Estética.

EDUARDO CESAR MAIA es profesor en el curso de Comunicación Social (CAA) y en el Programa de Posgrado en Letras (Teoría de la Literatura) de la Universidad Federal de Pernambuco. Es redactor jefe de la *Revista de Estudos Universitários da UFPE* y columnista del *Estado da Arte*, suplemento de cultura, filosofía y artes del periódico *O Estado* de S. Paulo. Doctor en Teoría de la Literatura [≈ PhD] por la Universidad Federal de Pernambuco, con estancia de doctorado en la Universidad de Salamanca (España), habiendo desarrollado una tesis, con el apoyo de CAPES, sobre la relevancia de la tradición humanista crítica a través de las obras de José Ortega y Gasset y Álvaro Lins.

INFORMACIÓN DE CONTACTO | CONTACT INFORMATION: Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Av. Prof. Moraes Rêgo 1235 Cidade Universitária, 50670-901 Recife/PE, Brasil. e-mail (✉): eduardocesarmaia@gmail.com · **iD:** <http://orcid.org/0000-0002-2804-6030>.

HISTORIA DEL ARTÍCULO | ARTICLE HISTORY

Received: 18–January–2020; Accepted: 29–May–2020; Published Online: 17–September–2020

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO | HOW TO CITE THIS ARTICLE

Maia, Eduardo Cesar (2020). «El arte como teoría del arte: notas críticas sobre Joseph Kosuth y el arte conceptual en sus orígenes». *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 9, no. 14: pp. 235–242.

© Studia Humanitatis – Universidad de Salamanca 2020