

ARTE CONCEPTUAL Y MUNDO INVERTIDO

Domingo Hernández Sánchez
Universidad de Salamanca

RESUMEN: El artículo examina una relación entre las distintas etapas seguidas por el llamado arte conceptual y la categoría hegeliana del mundo invertido. Se pretende con ello mostrar un ejemplo de relación entre arte y filosofía en la que ésta ayude a entender e interpretar los complejos caminos que sigue el arte contemporáneo. Por ello, la conexión desarrollada entre algunas ideas de Hegel y los fundamentos teóricos de Joseph Kosuth, entre otros artistas, se presenta como una conexión dinámica entre arte y filosofía que vaya más allá de una filosofía "del" arte en muchas ocasiones demasiado alejada de las concreciones artísticas.

ABSTRACT: This article draws a particular relationship between several stages followed by the so called conceptual art and the hegelian category of inverted world. The study purportedly exemplifies a kind of relation between art and philosophy able to promote understanding of the complexities involved in contemporary art. Interplay between hegelian ideas and the theoretical foundations of Joseph Kosuth and other artists is presented as a dynamic connection of art and thought, close to artistic concretion as philosophy "at" art and beyond any philosophy "of" art.

El arte conceptual, entendido de un modo lo más amplio posible, es seguramente el momento artístico en el cual arte y filosofía se encuentran más estrechamente vinculados. Y, sin embargo, esa misma vinculación es la que llevaba a Joseph Kosuth en 1969 a decir que "la estética no tiene, conceptualmente, la menor importancia para el arte",¹ el mismo Joseph Kosuth que, en palabras de Arthur Danto de 1997, "es un artista cuyo conocimiento de la filosofía es excepcional y fue uno de los pocos artistas que trabajaron en los sesenta que tuvo los recursos para sobrellevar un análisis filosófico sobre la naturaleza general del arte".² Ante esto, las cuestiones que surgen son inmediatas: ¿qué estética? ¿qué filosofía? ¿qué arte? Porque, si algo está más o menos claro, ello es que el arte de nuestro tiempo, debido sobre todo al papel de las nuevas tecnologías, pero no únicamente, "vive internamente una tensión, un desencaje,

¹ Kosuth, J.: "Arte y filosofía, I y II" (1969), en: Battcock, G. (Ed.); *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 67.

² Danto, A. C.; *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 36.

constitutivo, que le da un sentido propio, distinto”, como escribe José Jiménez.³ Esa tensión, ese desencaje del arte actual, ese preguntarse constantemente a sí mismo por su propia función, es la continuación del proceso iniciado en los años sesenta y setenta, y que ya había sido anunciado por Marcel Duchamp, entre otros, bastantes años antes. El propio Kosuth, asumiendo las ideas de Duchamp,⁴ lo resumía diciendo que la única tarea para un artista de “nuestro tiempo” era investigar la naturaleza del mismo arte.

Este contexto, alrededor del arte conceptual como referente ineludible para entender el arte de nuestro tiempo, constituye el espacio en el que se va a desarrollar este escrito. El objetivo es mostrar una relación concreta entre arte y filosofía que vaya más allá de las connotaciones filosóficas del arte conceptual. Así, si el hecho de elegir el conceptualismo es intencionado y remite a ese propósito de re-examinar la relación entre arte y filosofía en un momento artístico en el que la relación parecía ser evidente, también será intencionada la elección de la filosofía concreta que va a aparecer aquí. Tal filosofía vendrá representada por un autor determinado, Hegel. Hegel... el filósofo que aparece constantemente unido a la lectura de Danto del fin del arte, el autor que, cada vez más habitualmente, parece que lo único que hizo y dijo fue el citadísimo “el arte nos invita a la consideración pensante, y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte”.⁵ Y, sin embargo, no es, como veremos, el Hegel de la *Estética* el que nos interesa, no es el Hegel de Danto el que aparecerá aquí, aunque, precisamente, la remisión a Hegel por nuestra parte se inicia precisamente ahí, en el hecho de mostrar un modo distinto de acudir a Hegel para referir tanto al arte conceptual como al arte actual en general.

El objetivo consiste, pensando tanto en el arte conceptual como en Hegel, en mostrar una aplicación directa de la conexión entre filosofía y arte en cierto modo distinta de un arte filosófico y de una filosofía del arte. Más que una Filosofía *del* arte, será una filosofía *de* arte, orientada por determinaciones concretas, por problemas concretos, por aplicaciones concretas. Ese modelo de relación entre filosofía y arte, el de aplicar la filosofía a momentos artísticos concretos, casi el de ayuda para entender determinados aspectos estéticos, es el que veremos ahora en una relación particular entre Hegel, por un lado, y el arte conceptual y sus consecuencias, por otro.

Los caracteres generales del arte de concepto son suficientemente conocidos: la renuncia al tradicional objeto artístico como artículo de lujo, permanente, con cualidades únicas, es decir, la crítica de la condición aurática de la obra de arte; el acento fortísimo en las ideas, que llega hasta el punto de definir la conversión de un objeto en obra de arte no a partir de su cualidad estética, sino de la idea que precede a su realización; la pertenencia de la reflexión teórica a la misma obra de arte o, en algunos casos, la

³ Jiménez, J. “Un arte dislocado”, en: *Revista de occidente*, nº 225, febrero 2000, p. 16.

⁴ Kosuth, J.; “Arte y filosofía, I y II”, op. cit. p. 66: “La función del arte, como cuestión, fue originalmente planteada por Marcel Duchamp. [...] Con los *ready-mades* el arte cambió su enfoque de la forma del lenguaje a lo que se decía. Lo cual significa que Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función. Este cambio -de la “aparición” a la “concepción”- fue el principio del arte “moderno” y el principio del arte conceptual. Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente”.

⁵ Hegel; *Lecciones sobre la estética*. Barcelona: Akal, 1989, p. 14.

identificación entre ellas;⁶ la importancia primordial de la relación entre el lenguaje y el arte; la crítica del carácter sensible y material de la obra de arte, etc., etc. Todos éstos son caracteres generales que afectan, de un modo u otro, al arte de concepto desde sus inicios en los años sesenta con Weiner, Kosuth, Barry, el grupo *Art & Lenguaje*, etc., hasta sus consecuencias en las tendencias neoconceptuales de los ochenta y noventa.

Sin embargo, y como es evidente, esos caracteres generales no están recogidos del mismo modo en todos los representantes del arte conceptual, ni en sus diferentes etapas. Porque, por supuesto, es posible distinguir etapas en el arte de concepto. Si en un primer momento, el elemento de desmaterialización era primordial y se confería una prioridad desmesurada a la idea sobre la realización, en momentos posteriores, como ha escrito Simón Marchán, “ya no se defiende un antiobjetualismo a ultranza y se aprecia un retorno matizado al objeto en una dirección hacia los «nuevos medios»”.⁷ En realidad, ésta es la clave que me interesa, la relación entre la actitud anti-objeto, el énfasis en la idea y la desmaterialización de la obra, por un lado, y la vuelta razonada a lo sensible, a lo material, aunque esté mediada por esos primeros rasgos idealistas. Con ello, el contexto en el que nos estamos moviendo es el de la dialéctica más clásica, el de la cuestión filosófica por excelencia desde sus orígenes en Grecia, la relación entre la idea y lo sensible, entre el concepto y el objeto.

En el que se suele considerar el texto clave para entender el conceptualismo en sus momentos iniciales, el “Art after Philosophy” de Kosuth de 1969, aparecía citada una frase de Sol LeWitt que hoy día ya casi ha adquirido los caracteres de clásica: “La idea se convierte en una máquina que produce arte”.⁸ El texto completo de LeWitt decía: “En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra... Toda la planificación y decisiones se hacen por adelantado y la ejecución es un asunto rutinario. La idea se convierte en la máquina que hace arte”.⁹ Es importante entender esta referencia de Kosuth a LeWitt, porque ya en ella se percibe el nacimiento problemático de las tesis más radicales del arte conceptual.

Kosuth toma la idea de LeWitt para ilustrar su noción del arte como tautología, es decir, las obras de arte serían proposiciones analíticas que no proporcionan información sobre ningún hecho, sino que se mostrarían como una proposición presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. Con ello, según Kosuth, “lo que el arte tiene en común con la lógica y las matemáticas es ser una tautología; es decir, la «idea artística» (u «obra») y el arte son lo mismo y puede ser apreciada en cuanto arte sin salir del contexto artístico para su verificación”.¹⁰ Y, sin embargo, la idea de LeWitt en ningún caso pretendía llegar a este concepto lógico y tautológico del arte, lo que explicaría que Kosuth se sintiera mucho más influido por Duchamp, Ad Reinhardt o

⁶ Ese carácter del arte conceptual lo ha expresado Francisca Pérez Carreño de un modo lo suficientemente explícito: “no es posible entender la teoría sobre el arte sin las obras, ni las obras sin la teoría”. Pérez Carreño, F. “Teoría y experiencia estética en el arte conceptual”, en: *La Balsa de la Medusa*, nº 58, 1998, p. 133.

⁷ Marchán Fiz, S., *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1997, p. 253.

⁸ Kosuth, J.; “Arte y filosofía, I y II”. Op. cit. p. 63.

⁹ LeWitt, S.; “Paragraphs on Conceptual Art”, en: *Artforum*, V, junio 1967, p. 80. Tomado de: SMITH, R; “Arte conceptual”, en: Stangos, N. (Comp.); *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza, 1986, p. 215.

¹⁰ Kosuth, J.; “Arte y filosofía, I y II”. Op. cit. p. 69.

Donald Judd que por el propio LeWitt.¹¹ Si Kosuth exige ese momento común del arte con la lógica, LeWitt también solicita cierta lógica... pero de lo irracional. En tres de sus "Sentencias sobre arte conceptual", de 1968, LeWitt escribía: "3. Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas. 4. El arte formalista es esencialmente racional. 5. Los pensamientos irracionales deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica".¹² Es este momento ilógico, irracional, si se quiere, el que verdaderamente interesaba a Sol LeWitt, un momento que se encuentra bastante lejos de ese idealismo de Kosuth.

En realidad, todo esto no sólo afecta a Sol LeWitt, sino al arte abstracto en general.¹³ Las obras de Sol LeWitt, pensando sobre todo en esas *Variaciones de cubos abiertos incompletos*, de 1974, han sido interpretadas habitualmente como manifestaciones racionalistas, matemáticas, lógicas, pero es que, en general, la abstracción ha sido considerada por numerosos teóricos como "la necesaria consecuencia del progreso triunfante de la racionalidad".¹⁴ En este sentido, al arte se liberaría de la misión de describir el universo, de las demandas de la realidad perceptiva, y el artista representaría sobre todo el momento cognitivo como tal. En referencia a Sol LeWitt, Donald Kuspit establecía en este sentido una relación explícita entre la idea de pura inteligibilidad y la noción de trascendencia. La realidad visual, como modelo clásico del arte, habría sido sustituida por la lógica y la matemática, y su agente, el entendimiento.

El problema consiste en que si hablamos de lógica, de matemática, de entendimiento, entonces necesariamente hemos de incluir una cierta economía del pensamiento, incluso del lenguaje. La lógica "se basa precisamente en la capacidad de abreviar, de bosquejar, de condensar, de ser capaz de sugerir una expansión con sólo los primeros dos o tres términos, de abarcar amplios espacios aritméticos con un puñado de elipsis, de utilizar, en resumen, la noción de *etcétera*".¹⁵ LeWitt, en cambio, pensando ahora sobre todo en la serie de sus *Cubos abiertos incompletos*, aplica constantemente su principio a todos los casos; presenta, si quiere decirse así, ejemplos constantes: manifiesta la idea mostrando los ejemplos, las distintas versiones, serializando. Él renuncia al resumen, a un principio único que remita al todo. Es un mundo donde dominan los ejemplos, donde la ley no es presentada en un formato único, sino en la multitud de sus posibles aplicaciones. Así se entienden esas referencias de LeWitt en sus "Sentencias sobre arte conceptual" a la lógica de lo irracional, a la necesidad de dejar continuar el proceso, al momento de método, orden o sistema detrás de la aparente irracionalidad de la serie. Es, utilizando palabras de Rosalind Krauss, la sistematización de la compulsión, o, de otro modo, la tranquilidad de la intranquilidad. En este sentido entendía LeWitt su noción de que la idea es una máquina que produce arte: remite al proceso, a la serie, al sistema, al

¹¹ Kosuth, J.; "Arte y filosofía, I y II". Op. cit. p. 78: "Terry Atkinson ha sugerido, y estoy de acuerdo con él, que Sol LeWitt es el gran responsable de la creación de un ambiente que hiciese, si no concebible, al menos aceptable nuestro arte. (Sin embargo, quiero apresurarme a añadir que, personalmente, me influyó mucho más Ad Reinhardt, Duchamp, a través de Johns y Morris, y Donald Judd, que no LeWitt)".

¹² LeWitt, S.; "Sentencias sobre arte conceptual" (1968), en: *Art-Language*, 1, 1969. Reproducido en: Marchán Fiz, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1997, p. 414.

¹³ Sigo para estas ideas a ROSALIND KRAUSS; "LeWitt en progresión" (1977), en: Krauss, R.; *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 259-273.

¹⁴ *Ibid.* p. 262.

¹⁵ *Ibid.* p. 268.

cúmulo de manifestaciones y ejemplos, como sus cubos, a la paradoja, a lo contradictorio. Esta es su "idea", no la que luego entenderá Kosuth, el idealismo de la forma única, no de la serie compulsiva.

Por ello ese momento sin final de las series es determinante en LeWitt, siendo tremendamente coherente con sus obras en sus escritos: "por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no se materializan",¹⁶ escribía en la sentencia 12, o, de otro modo, ninguna ley, por muy universal, lógica, general que sea, abarca todos los casos. De ahí la sistematización de la compulsión, la intranquilidad de la tranquilidad, la cadena aparentemente infinita de manifestaciones. Y esto no afecta únicamente a LeWitt, sino a toda su generación: Judd, Morris, Smithson, etc. incidirán también en el momento de repetición, de serialización, de un orden entendido, con palabras de Donald Judd como "poner una cosa detrás de otra". Rosalind Krauss lo resumía así: "fue una década extraordinaria en la que proliferaron los objetos dispuestos en cadenas aparentemente infinitas y obsesivas, cada uno de ellos en correspondencia con otro: una cadena en la que todo estaba vinculado a todo, pero en la que nada era referencial".¹⁷ El propio Mel Bochner, en un texto de 1967 titulado "Arte serial, sistemas, solipsismo" donde mostraba la importancia para su tiempo del arte serial, comentaba la obra serial de Sol LeWitt escribiendo: "Controlando de una manera tan rígida la concepción de la obra y no ajustándola nunca a ideas predeterminadas sobre el aspecto que debería tener una obra de arte, LeWitt consigue una desgregación perceptual del orden conceptual en caos visual".¹⁸

Lo importante de todo esto es tener claro que nos encontramos en un primer momento, un *primer mundo* (y me interesa llamarlo así, por lo que se verá) donde la aparente lógica, la aparente sistematización de las ideas es representada mediante la multitud de casos particulares. Se acude a la serie, a la repetición, al momento de progreso, precisamente para incidir en ese elemento compulsivo del sistema. Es la racionalidad de lo irracional, como mostraba LeWitt, un momento preconceptual, minimalista, donde todavía no se llega al riguroso talante idealista de Kosuth. En este sentido, este primer mundo, el de las series, el de la cadena de casos, sería muy similar en su funcionamiento al de la realidad perceptiva y sensible. También ahí, y sobre todo ahí, domina la pluralidad de los casos, la multiplicación de los ejemplos. La realidad se basa en los caracteres de pluralidad, no en la unicidad de la idea o el concepto.

Si éste es un primer mundo, con los caracteres expuestos y situado alrededor de Sol LeWitt, el segundo mundo vendría representado por las tesis más rigurosas, idealistas, de los inicios del arte de concepto. Son las ideas que abogan por la progresiva desmaterialización del objeto artístico, el énfasis prioritario en la teoría y el lenguaje, la superación del elemento sensible y físico de la obra, o, en general, la afirmación de que, para hacer arte, únicamente es necesaria la idea. Son las concepciones del primer Kosuth sobre el arte como tautología, donde lo determinante es la autorreflexión constante del arte sobre sí mismo y que llevan a una separación entre estética y arte permitida por una

¹⁶ LeWitt, S.; "Sentencias sobre arte conceptual" (1968). Op. cit. p. 414.

¹⁷ Krauss, R.; "LeWitt en progresión". Op. cit. p. 272.

¹⁸ Bochner, M.; "Arte serial, sistemas, solipsismo" (1967). Reproducido en parte en: MARCHAN FIZ, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*. Op. cit. p. 385.

separación previa entre percepción y concepto. Lo artístico sería el concepto, no la cualidad formal, con lo que es indiferente la técnica, el material o la forma que se utilice para representarlo, llegando a considerarse prescindible el mismo hecho de la realización material favoreciendo la reducción a lo mental. Es un modelo que culmina en posiciones idealistas, subjetivistas y solipsistas que, por supuesto, han tenido su expresión más dura en los postulados teóricos de los propios artistas (con Kosuth a la cabeza), mucho más que en las prácticas artísticas de esos mismos autores: es difícil eludir el elemento material, por muy tenue o lingüístico que sea.

Sería éste un segundo mundo, suprasensible, donde la naturaleza física de la obra queda en un oscuro segundo plano: se acude a los proyectos, a los documentos, a las fotografías, a los mapas, al empleo de espacios en revistas y periódicos (Kosuth), etc., tratando de eludir constantemente ese elemento aurático del material artístico clásico. Por supuesto, el protagonismo principal lo tendrá el lenguaje, llegando hasta el punto, con el grupo *Art & Language*, de no utilizar otro material que no fuese la impresión sobre el papel. En este sentido, como decía Rosenberg en "Arte y palabras", "no es exagerado decir que hoy en día los cuadros se "ven" con los oídos".¹⁹

Y, sin embargo, estas ideas, que culminan en todo tipo de mentalismos y solipsismos, remiten únicamente a esas posturas iniciales del arte de concepto, las versiones más puristas, si se quiere. Pero todo el arte de concepto no se reduce a este modelo lingüístico y tautológico de los planteamientos iniciales, por ejemplo, de Kosuth, planteamientos, y hay que insistir en ello, que se encuentran mucho más en las propuestas teóricas que en las prácticas artísticas de los mismos autores. Como ha visto claramente Simón Marchán, habría una segunda versión del "concepto", donde la prioridad la tiene el proyecto, los juegos de asociaciones y comparaciones entre el concepto y la percepción, y que, por tanto, no elimina la materialización del objeto artístico. Sólo en los casos extremos de la línea lingüística del arte de concepto se abandona totalmente la materialidad del objeto. La mayoría de las veces, por contra, de lo que se trata "por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es de desplazar el énfasis sobre el objeto a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor. Incluso en los casos más extremos no puede darse una desmaterialización completa, pues las palabras escritas u orales son también "objetos culturales", perceptivos, a las que se les atribuye una significación".²⁰

En este sentido, no deja de ser curioso que Robert Smith, en su artículo "Arte conceptual" de la compilación editada por Nikos Stangos diga del *Kilómetro vertical en tierra* de Walter de Maria de 1977 (una barra de latón de un kilómetro enterrada en el suelo de la que sólo se ve su extremo superior) que "a pesar de su materialidad y de su tamaño, la obra existe sobre todo en la mente del espectador, aunque esa existencia se intensifique considerablemente por el hecho de saber que tan grandiosa concepción se ha llevado realmente a cabo".²¹ En el fondo, la tesis de Smith es que la barra enterrada

¹⁹ Rosenberg, H.: "Arte y palabras" (1969), en: Battcock, G. (Ed.): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 119.

²⁰ Cfr. Marchán Fiz, S.: *Del arte objetual al arte de concepto*. Op. cit. p. 251-2.

²¹ Smith, R.: "Arte conceptual", en: Stangos, N. (Comp.): *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza, 1986, p. 218.

es un objeto físico, mientras que la experiencia artística, la obra de arte, sería la experiencia mental de esa barra.²² Es un mentalismo desmesurado, una concepción dualista en la que "conceptual" ha pasado a identificarse con "mental". Y ésta es una lectura apresurada del arte de concepto, porque trata de entender con los planteamientos del conceptualismo más radical, el de sus inicios, otras obras y autores que, claramente, como es el caso del *Kilómetro en tierra*, no están situados en esa concepción. Dicho de un modo lo suficientemente claro: no todo lo que no se ve es conceptual, ni siquiera mental. Decir que la obra de Walter de Maria sólo existe en la mente del espectador es, precisamente, romper el sentido de la obra.

Y es que, ya desde sus inicios, es difícil mantener esta idea mentalista referida al arte de concepto. Si Kosuth en sus escritos más radicales postulaba ese arte de la idea como protagonista, ya Mel Bochner escribía en un párrafo fundamental: "Por una serie de razones a mí no me gusta el término Arte Conceptual. La connotación de una fácil dicotomía con la percepción es demasiado obvia e inadecuada. Una implicación desafortunada es que hay una especie de salto mítico y mágico de un nivel de existencia hacia otro; como si mediante la creación de la ficción original, su existencia no empírica esencial se convirtiera en un valor positivo (trascendente) a ser alcanzado. Ninguna cantidad de calificaciones (documentación) puede cambiar la situación de que fuera de la palabra hablada no existe el pensamiento sin una base que lo sostenga".²³ De un modo quizá más tajante, Robert Barry, el artista que en sus inicios dejaba escapar pequeñas cantidades de gases inertes y trataba de fotografiar su dispersión, imposible de registrar, escribía: "Intento no manipular la realidad... Lo que suceda, sucederá. Que las cosas sean como tienen que ser".²⁴ Ambos párrafos son muestras de que, ya desde sus inicios, el idealismo y mentalismo del arte de concepto son algo muy relativo. Por todos los lados se cuelan restos materiales, sensibles, "reales". En este sentido, el texto de Bochner es definitivo: nada de saltos míticos, nada de pensamientos sin bases que los sostengan, por muy tenues que sean.

Esto no quiere decir que estos artistas olviden la importancia de la idea o del concepto, únicamente que la desmaterialización extrema, el antiobjeto radical, no entraba en sus planes. Son precisamente estos planteamientos de conceptualismo no radical los que tendrán las consecuencias más importantes, los que llevarán las tendencias conceptuales a los ochenta y noventa. El arte continúa interrogándose a sí mismo, la idea y el concepto siguen siendo elementos principales, el objeto artístico clásico permanece muchas veces en el punto de mira, la conexión entre el arte y su teoría mantiene su papel central, y, sin embargo, esas cuestiones se plantean ahora utilizando el elemento sensible y material que en un primer momento se trataba de desalojar. Es una inversión en toda regla: mostrar la idea precisamente a través de la no idea. Pero ya no a través de los ejemplos, de las repeticiones y series que veíamos en Sol LeWitt. No

²² Las críticas a la idea de Smith las ha desarrollado Francisca Pérez Carreño en "Teoría y experiencia estética en el arte conceptual". Op. cit. p. 142 ss.

²³ Bochner, M.: "Arte serial, sistemas, solipsismo" (1970). En: MARCHAN FIZ, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*. Op. cit. p. 413.

²⁴ Cita tomada de: SMITH, R.: "Arte conceptual", en: STANGOS, N. (COMP.); *Conceptos de arte moderno*. Op. cit. p. 216.

se olvida en ningún momento el sentido de la idea y del concepto, no se olvida la fuerza de ese segundo mundo suprasensible, pero ahora se pretende un tercero, un tercer contexto que engulla y asuma los dos anteriores, tanto el de las series de LeWitt como el de las ideas del conceptualismo radical.

Lo visible, lo perceptible, las imágenes regresan al primer plano. Se sigue utilizando el lenguaje, aunque no de modo independiente, los nuevos medios aparecen con toda su fuerza y, en conjunto, se produce una unión entre lo conceptual y lo visual que intenta explotar al máximo tanto la fuerza de la idea como la de las imágenes o materiales sobre los que se apoya. Es una pretensión de abarcar la realidad en todas sus manifestaciones, sin olvidar ninguna, mostrando los entramados de conexiones y relaciones entre las ideas y sus plurales manifestaciones. Con palabras de Marchán, “el conceptualismo deriva cada vez más a un objetivismo preocupado por el análisis”:²⁵ se trata de mostrar al arte operando sobre lo pensado y lo percibido, intentar expresar al máximo las relaciones entre concepto y objeto que muestren, precisamente, la complejidad de lo real.

Como figura de este tercer momento, este tercer mundo donde se superan las dualidades precisamente para presentar la fuerza y complejidad de la unión concepto-objeto, nada mejor que el ejemplo clásico, el que aparece siempre que se habla de arte conceptual: la obra *Una y tres sillas* del propio Kosuth (presentación de un objeto -la silla-, su fotografía y su definición del diccionario). El ejemplo es espléndido porque permite mostrar la relación con los dos mundos anteriores: si en LeWitt los cubos se serializaban, mostrando en sus diversas formas los ejemplos de una misma idea, si en el mundo suprasensible del conceptualismo radical únicamente se habría incidido en la idea de silla, desmaterializada, alejada de sus imágenes, ahora Kosuth (y no olvidar que es una obra del año 65), al mostrar los tres niveles, presenta la univocidad de la idea precisamente a través de la pluralidad de sus manifestaciones. Tan real es el objeto sensible como su imagen o su definición. Se sigue eliminando toda ambigüedad, pero ahora a través de la diversidad de las representaciones. La serie, como lo era la de LeWitt, ya no está formada por ejemplos del mismo tipo que remiten a una idea o concepto únicos; ahora los ejemplos, los niveles son distintos, aunque la idea siga siendo la misma. La realidad se muestra precisamente en toda su complejidad, en todas sus posibilidades, y lo hace precisamente cuando la idea ha bajado de las alturas y se ha presentado en colaboración con sus múltiples manifestaciones.

En este tercer mundo, por último, no hay que olvidar la relación entre sus figuras y asuntos mucho más vitales. Si el objetivo consiste en actuar sobre lo real, en mostrar sus posibilidades, en permitir precisamente que el receptor de la obra se inmiscuya en el proyecto, las connotaciones, por ejemplo, sociales, son evidentes: nada de situación pasiva ante lo real, sino constante búsqueda de sus posibilidades. De ahí las referencias a problemas sociales, vitales, de muchos de los artistas neoconceptuales posteriores, sin olvidar en muchos casos el elemento irónico o metafórico, incluso de humor, de muestras de equívocidad o contradicción en lo real. Si se trata de explotar al máximo tanto al pensamiento como a lo real, no pueden pasarse por alto ningún medio.

Sol LeWitt y el tema de la serialización mostraban un primer mundo donde la idea era presentada a través de sus múltiples, infinitos ejemplos. El conceptualismo radical

²⁵ Marchán Fiz, S.: *Del arte objetual al arte de concepto*. Op. cit. p. 264.

presentaba un mundo suprasensible en el que idealismo y solipsismo campeaban a sus anchas. Un último momento ha alcanzado un tercer mundo en el que se asume tanto la relación con los otros dos como la fuerza de las conexiones entre las ideas o conceptos y sus registros sensibles, materiales. Pues bien, el autor que mejor ha pensado la relación entre estos tres mundos es Hegel. Y no precisamente en su *Estética*, sino en la *Fenomenología del espíritu*, en el capítulo titulado "Fuerza y entendimiento, fenómeno y mundo suprasensible", donde aparece una de las figuras más apasionantes, extrañas y a la vez complicadas de la historia de la filosofía: la del mundo invertido.

En realidad, la relación de Hegel con la abstracción se remonta a los comienzos de ésta. No hay que olvidar que la primera oleada de abstracción pura en el siglo XX se basaba en esa pretensión casi imposible de hacer obras que trataran sobre la nada. Los ejemplos claros son Mondrian y Malevich. Se pretendía pintar algo que mostrara al Ser sin determinaciones, en tanto que en ese momento de purificación, el Ser es idéntico a la Nada: ése es precisamente el comienzo de la *Ciencia de la Lógica* de Hegel. Por ello, en sus escritos Mondrian invoca constantemente a Hegel, su "equilibrio dinámico" traduce el "llegar a ser", el "devenir" hegeliano. Rosalind Krauss lo ha expuesto de modo tajante: "*No hay manera de penetrar en su arte [de Mondrian] sin asimilar el absoluto grado de abstracción de la lógica de Hegel*".²⁶

Al margen de estas conexiones concretas, la relación con Hegel es fundamental en momentos diversos de la historia del arte contemporáneo y, de un modo general, se puede establecer mediante ese proceso (en el que ha insistido Danto últimamente, sin ocultar la relación entre Hegel y Kosuth²⁷) por el cual el arte en su progreso tiende a la autorreflexión, a la autoconciencia, a la pregunta por sí mismo. Pero esto no remite únicamente a la *Estética* hegeliana, sino al conjunto del sistema, un sistema que, de modo explícito en las primeras secciones de la *Fenomenología del espíritu*, progresa de conciencia a autoconciencia, o, mejor, trata de investigar cómo es posible que la conciencia sea autoconciencia, cómo la conciencia llega a ser consciente de que es autoconciencia. El paralelismo con ese giro del arte desde las vanguardias clásicas, el giro hacia sí mismo, hacia la pregunta por su propia esencia, es incuestionable. La figura del mundo invertido explicaría este paralelismo de un modo más concreto.

Según Hegel, y corrigiendo a la tradición metafísica clásica de raíces platónicas, no habría únicamente un mundo sensible (el de lo inmediato, el de lo percibido, el de las apariencias) y un mundo suprasensible que daría sentido al primero (el de las leyes, el de las ideas, el de lo permanente), sino que a ellos se le añadiría un tercer mundo, también suprasensible pero distinto del segundo, que sería realmente el mundo verdadero. Este tercer mundo es lo que Hegel llama mundo invertido.

²⁶ Krauss, R.: "Una lectura abstracta de Jackson Pollock", en: Krauss, R.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Op. cit. p. 254.

²⁷ Danto, A. C.: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Op. cit. p. 35: "En una entrevista del año 1969 el artista conceptual Joseph Kosuth afirmó que la única tarea para un artista de nuestro tiempo «era investigar la naturaleza misma del arte». Esto suena muy parecido a la línea de Hegel que dio soporte a mi propia visión sobre el fin del arte: «El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte»".

El segundo mundo, el suprasensible mundo de las ideas platónicas, sería un reino de leyes, un “tranquilo reino de leyes”,²⁸ dice Hegel, donde la pluralidad, el dinamismo, la diferencia del mundo sensible habría desaparecido. Tiene pretensiones de ser la verdad del mundo sensible, el de las apariencias, cuando, en realidad, se caracteriza precisamente por desconfiar de él, por rechazar instintivamente lo inmediato, cuando la misma noción de inmediatez aparece trucada. Como ha visto Clément Rosset en un libro espléndido, “se desconfía de lo inmediato precisamente porque se duda de que sea efectivamente inmediato. Este inmediato se da como primero, pero, ¿no será más bien segundo?”²⁹ es decir, ¿no habrá un primero, realmente primero que le dé sentido, un mundo ideal, verdadero, etc., etc.? Ese sería el mundo de las leyes, de las permanencias, del entendimiento, mundo que fallaría precisamente en su principal intención: dar sentido de lo real.

Las leyes, las ideas, lo permanente no son la verdadera realidad, precisamente porque les falta la realidad misma. Esa era la debilidad del mundo de las ideas, y es la crítica ya clásica que le hacía Aristóteles a Platón: el mundo suprasensible está contrapuesto al sensible, no es más que, en términos de Hegel, una contraimagen. Como afirma Gadamer, “lo que precisamente le falta a esta concepción platónico-galileica del tranquilo reino de las leyes o de la legalidad una y unitaria, es la realidad misma, el alterarse en tanto que tal. Hegel habla, a este respecto, de la absolutez del cambio, o sea, el principio de la alteración”.³⁰ El supuesto mundo verdadero, el suprasensible, pretendía ser la realidad del percibido prescindiendo precisamente del cambio y la alteración, los elementos que definen la esencia de la realidad percibida. La contradicción no puede ser mayor.

El paso que da el entendimiento al construir la supuesta verdad del mundo de las leyes (y Hegel, más que en el mundo suprasensible platónico está pensando en la ciencia, en las leyes científicas que explicarían el mundo natural) es sólo un primer paso, no la verdad completa. El reino de las leyes, el tranquilo reino de leyes, no puede incluir jamás el todo de la apariencia, ya que ninguna apariencia es un caso puro de una ley, en tanto exige otras leyes, exige la multiplicación de las leyes. Así se explicaría que LeWitt y su generación, intentando mostrar las referencias de una idea única, acudieran a la serialización, a la pluralidad infinita de los momentos: sería, con palabras de Hegel, la tranquila imagen del constante cambio, donde no puede haber un final. El siguiente paso lo daría el conceptualismo en sus comienzos, por lo menos en su parte teórica, intentando directamente exponer la idea sin acudir a elementos materiales, sin restos de sensibilidad.

Para exponer la complejidad de lo real en todas sus manifestaciones habría que acudir a otro mundo en el que no desaparecieran la alteración y el movimiento, pero tampoco las ideas y principios aglutinadores. Sin entrar con detalle en la complejidad de la figura, esto es lo que Hegel llama mundo invertido: un mundo que incluya la idea y lo individual, la idea y la apariencia, y que se dé precisamente en éste, no en un

²⁸ Hegel; *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Werke, 3), 1986, p. 120.

²⁹ Rosset, C.; *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona: Tusquets, 1993, p. 56.

³⁰ Gadamer, H.-G.; “Hegel y el mundo invertido”, en: GADAMER, H.-G.; *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 61.

suprasensible celestial. Así, la apariencia no tendrá su verdad en un mundo ajeno, sino en sí misma, y por ello dice Hegel que “la verdad de lo sensible y lo percibido es ser apariencia. Lo suprasensible es así la apariencia en cuanto apariencia”.³¹ Lo real es más que simples casos de leyes, incluye la ley y su inversión, lo cambiante y el principio del cambio, “el verdadero mundo es más bien ambas cosas, la verdad proyectada como ideal y su propia inversión”.³²

Este mundo invertido sería el que se mostraría paralelo al del arte conceptual una vez superadas las tesis iniciales más radicales, que representarían a su vez el mundo suprasensible en su sentido clásico, platónico. Del mismo modo que Bochner presentaba como desafortunada esa concepción que nos habla de “una especie de salto mítico y mágico de un nivel de existencia hacia otro”, también Hegel tacha de superficial el considerar que “una cosa sea la apariencia y otra lo en sí”.³³ Del mismo que Barry insistía en no manipular la realidad y dejar que “las cosas sean como tienen que ser”, también Hegel dice que lo suprasensible es la apariencia como apariencia, la apariencia fenoménica considerada precisamente en su momento de desaparición. En una nota personal decía Hegel que “el gran ardid es que las cosas sean como son, que no hay que ir más allá de ellas, sino simplemente tomarlas en su fenomenalidad, en vez de ponerlas como cosas en sí. La esencia de la esencia es manifestarse y la manifestación es manifestación de la esencia”.³⁴ Es decir, que no hay que buscar el mundo invertido en otro mundo, sino que se halla en éste, que es a la vez él mismo y su otro, la ley y su inversión.

Ese gran ardid de lo real, el hecho de que las cosas sean como son, en toda su complejidad, es precisamente lo que habría que tratar de mostrar, y el arte sería uno de los medios principales para hacerlo, un arte que admita conscientemente ese ardid, que sea consciente de que tanto lo material como lo conceptual, la apariencia como la esencia forman parte del mismo mundo. En este sentido, las tres sillas de Kosuth se mostrarían accediendo a la realidad “silla” en su momento material, en su momento de representación, la fotografía, y en su momento de definición: jugarían, precisamente, con las múltiples formas de darse lo real, que en su inversión incluye tanto lo material como lo conceptual, el signo como la imagen, mostrando cómo el hecho de acceder a la conjunción de mundos es precisamente aquello que mayores consecuencias ofrece.

Clément Rosset afirma que, en el fondo, el planteamiento hegeliano es el colmo de la ilusión metafísica: por lo menos Platón no intentaba esconder el mundo suprasensible. Frente a él, Hegel seguiría concibiendo un mundo suprasensible, seguiría robándonos lo inmediato, pero habría escondido eso suprasensible en el mejor lugar posible, el mundo sensible, el real. “No cabe soñar en un escondrijo mejor”, escribe Rosset.³⁵ Sin entrar con detalle en el apasionante planteamiento de Hegel, ni tampoco en el de Rosset, lo que es evidente es que con el mundo invertido tenemos la imagen de un mundo que incluye las

³¹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Op. cit. p. 118.

³² Gadamer, H.-G.; “Hegel y el mundo invertido”. Op. cit. p. 68.

³³ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*. Op. cit. p. 129.

³⁴ Hyppolite, J.; *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*. Barcelona: Península, 1974, p. 115.

³⁵ Rosset, C.; *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Op. cit. p. 67.

ideas y sus inversiones, los conceptos y sus manifestaciones, con el fin de intentar mostrar en todo su sentido la complejidad de lo real, sin recluirse en los puros juegos de apariencias, pero tampoco en los celestiales mundos de las ideas, sean las platónicas, sean las del conceptualismo más radical.

Si este planteamiento es correcto, si es cierto que se da ese paralelismo entre, primero, el mundo de las apariencias hegeliano, que rompen con su dinamismo la tranquilidad de las leyes, y el de la serialización en LeWitt y su generación; segundo, entre el mundo suprasensible platónico y el del conceptualismo más radical; y tercero, entre el mundo invertido y el del arte de concepto en sus variantes menos puristas (y más interesantes), de lo que se trataría ahora es de ver para qué nos sirve. No es suficiente con mostrar que hay un paralelismo, sino de aprovecharlo para intentar comprender el mayor número de significados de la realidad artística. En este sentido, lo interesante está en ver cómo culmina Hegel su desarrollo.

El objetivo de Hegel en la primera sección de la *Fenomenología* es el progreso de conciencia a autoconciencia. Para ello ha desarrollado la figura del mundo invertido, en tanto el mundo suprasensible, no sensible, es sólo un momento de lo real. Lo que se necesita es ese momento que incluya lo sensible y sus leyes, lo material y sus conceptos, la conciencia y la autoconciencia, y puestos conjuntamente, a la vez, no formando dos mundos que, como escribía Bochner, suponen una especie de salto mítico. En este sentido, según Hegel, lo verdaderamente real sería la vida.

Lo viviente es algo que se vuelve sobre sí mismo, que incluye las leyes y sus inversiones, en tanto que simultáneamente y sin posibilidad de separación pensamos las leyes y procesos que regulan lo orgánico, pero, a la vez, lo entendemos como viviente, como un comportarse del organismo mismo consigo mismo. Así, en lo viviente las diferencias y las identidades, las determinaciones y sus leyes se dan conjuntamente en un juego donde las diferencias se diluyen y las identidades se diversifican. Como escribe Gadamer, "lo que nosotros consideramos como viviente, lo tenemos que ver efectivamente, en un sentido decisivo, como un sí mismo. Pero "sí mismo" significa: autoidentidad en la indiferenciación y autodiferencia. El modo de ser de lo viviente corresponde, en este aspecto, al modo de ser del saber mismo, que entiende o comprende a lo viviente. Pues también la conciencia del ser sí mismo tiene idéntica estructura de un diferenciar que no es tal diferenciar. Con ello queda fundamentalmente completada la transición a la autoconciencia".³⁶ La conciencia es conciencia de sí misma del mismo modo que lo viviente siente a lo viviente, se entiende como un sí mismo: lo vivo se caracteriza precisamente por el relacionarse consigo mismo, por el automovimiento.

Lo importante de este planteamiento es que Hegel, después de haber mostrado que el mundo que un idealista consideraría invertido (porque no todo en él, ni mucho menos, son casos puros que respeten la universalidad de la ley) es precisamente el mundo real, asume esa realidad, donde necesariamente debe darse vida, y muestra a ésta, a la vida, como la mediación explícita entre conciencia y autoconciencia. Hegel lo concreta diciendo que la vida es "el todo que se desarrolla y diluye su desarrollo, y se mantiene simplemente en este movimiento",³⁷ es decir, el lugar donde las leyes y sus inversiones

³⁶ Gadamer, H.-G.: "Hegel y el mundo invertido". Op. cit. p. 73.

³⁷ Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. Op. cit. p. 142.

(lo general y lo particular) se presentan simultáneamente en el proceso de relacionarse consigo mismo de lo viviente. Y precisamente en el proceso está la clave.

Volviendo al arte de concepto, dejando atrás su lado más purista, lo que está claro es que, de un modo u otro, se fue produciendo poco a poco un giro en el que el lenguaje se ha venido utilizando como medio para atraer la atención sobre aspectos claramente vitales y sociales, además de, por supuesto, sobre la relación del arte consigo mismo. Huebler y Hans Haacke en sus referencias políticas o existenciales (los "secretos auténticos" de Huebler, el *Sistema social en tiempo real* de Haacke); el lenguaje utilizado, de un modo u otro, unido a los propios cuerpos de los artistas (Vitto Acconci, Chris Burden, Gilbert y George), y, quizá sobre todo, esa vertiente empírico-medial (Becher, Burgin, el propio Kosuth), en palabras de Marchán, que reivindicaría la relevancia de la imagen, la percepción o la comunicación (con una conexión explícita con los nuevos medios), todos ellos son consecuencias del conceptualismo más purista que poco a poco amplían su espectro de visión mostrando una serie de referencias antropológicas, vitales e incluso sociales asumiendo la relación entre la conciencia y la autoconciencia artística. Esas referencias no remiten, por supuesto, únicamente a los temas, a los contenidos, sino, sobre todo, a la relación con la propia obra de arte.

Si el arte conceptual no deja de ser un arte de conocimiento, todos esos juegos de imágenes, de fotografías, de documentación, en sus diferentes modos y formatos, que utilizan sus representantes, no tienen otra intención que mostrar a la realidad en toda su complejidad. También aquí, como en Hegel, la clave está en el proceso, el proceso para completar la obra, el proceso de la obra para comunicar, el proceso del espectador para aumentar su conocimiento de lo real: "El arte deviene un proceso permanente. Los índices, ofrecidos por la obra, los elementos señaléticos, indicativos, lo inacabado, provocan e impulsan el *proceso productivo de la recepción-creación*. En lugar de los tradicionales objetos, el "conceptual" instaura procesos artísticos, es decir, procesos comunicativos de un *valor polifuncional*, en los que el receptor, en vez de aceptar pasivamente lo dado, protagoniza operaciones activas".³⁸ Las referencias sociales, en tanto lo que nos estamos jugando es nada más y nada menos que la inmersión en la complejidad de lo real, son fáciles de ver. Porque esa inmersión es teórica, pero también práctica, aunque sea una práctica perceptiva y creativa.

Los momentos de comunicación, de participación, de experimentación, tanto por parte del creador como del receptor, tienen un fin eminentemente práctico, de teoría práctica, si se quiere, donde las primeras concepciones más radicales de Kosuth parecer haber desaparecido. Lo importante está en ver que, si tiene razón Hegel, estos caracteres prácticos, vitales en el fondo y de un modo u otro, parten precisamente de asumir la relación conciencia-autoconciencia. Es en ellos donde realmente se da el paso de conciencia a autoconciencia, precisamente porque, como la vida en Hegel, son un relacionarse consigo mismo donde las leyes y sus inversiones se muestran indisolublemente unidas en los complejos procesuales. Tanto la idea como lo sensible, tanto las leyes como los ejemplos que muchas veces las disuelven, tanto el concepto como los juegos constantes de imágenes, de apariencias, todos ellos actúan simultáneamente para darse mutuo sentido. Utilizando palabras de Hegel, cada uno de

³⁸ Marchán Fiz, S.; *Del arte objetual al arte de concepto*. Op. cit. p. 268.

estos proyectos conceptuales, que intentan de un modo u otro penetrar en las complejidades de lo real, forman en su unidad un *todo que se desarrolla y diluye su desarrollo, y se mantiene simplemente en este movimiento*. Lo que ocurre es que eso es, nada más y nada menos, la definición hegeliana de la vida.