

REPRESENTACIÓN, CONCEPTO
Y FORMALISMO
GADAMER, KOSUTH Y LA
DESMATERIALIZACIÓN DE
LA OBRA ARTÍSTICA*

*Representation, Concept, and Formalism
Gadamer, Kosuth, and the Dematerialization of the Artwork*

JOSÉ LUIS LIÑÁN**

Universidad de Granada – España

RESUMEN

Las razones con las que Joseph Kosuth ha defendido el arte conceptual dan por supuestas las categorías del formalismo que Kosuth pretende criticar, y meramente las invierte. Ello obedece a una noción restringida de verdad, entendida como *adequatio* o como tautología (formal). La consecuencia ineludible de este enfoque es una consideración subjetivista e internista de la obra de arte. Una concepción diferente de la verdad artística emerge si hacemos valer, siguiendo a Gadamer, una noción hermenéutica de la identidad de la obra, que incluya inextricablemente las condiciones sensibles de su manifestación.

Palabras clave: Gadamer, Kosuth, Arte conceptual, obra de arte, representación, formalismo.

ABSTRACT

Joseph Kosuth's arguments for supporting Conceptual Art take for granted, and merely invert, the very categories of Formalism which are the critical target of his proposal. That is due to a narrow notion of truth, understood as *adequatio* or as (formal) tautology. A subjectivist and internist conception of the work of art is an unexpected consequence of this view. A different conception comes out if we follow Gadamer in adopting a hermeneutic view regarding the identity of the work, which considers the material conditions of its manifestation.

Keywords: Gadamer, Kosuth, conceptual art, artwork, representation, formalism.

Artículo recibido: 9 de diciembre de 2008; aceptado: 29 de diciembre de 2008.

* Este trabajo se benefició de una beca adscrita al Programa Nacional para la Formación del Profesorado Universitario (PN-FPU), patrocinado por el Ministerio Español de Educación y Ciencia (MEC), con referencia AP-2004-2407, así como de un proyecto de investigación del mismo Ministerio, con referencia HUM2005-07358/FISO y otro del Ministerio de Innovación y Ciencia con referencia FFI2008-06421-CO2-O.

** *josele@ugr.es*

Introducción

Este trabajo examina la noción conceptual de arte en el contexto de la estética y la crítica artística contemporáneas, en las que la idea tradicional de “obra” ha sido puesta progresivamente en cuestión. Este cuestionamiento suele ir acompañado de un ataque a la tradición formalista, según la cual lo que define la identidad artística de una obra es el conjunto de sus cualidades estéticas o formales. En los escritos del artista conceptual Joseph Kosuth, y especialmente en su ensayo programático “Arte y filosofía, I y II”, de 1969, puede apreciarse la concurrencia de ambos motivos: el replanteamiento de la idea de arte y la desacreditación de las propiedades estéticas. Frente a la definición formalista, exclusivamente centrada en los aspectos estéticos, Kosuth entiende que la condición artística reside únicamente en la proposición o concepto propuesto por el artista, y que la materialidad sensible de la obra carece por sí misma de valor artístico y sólo sirve como mero testimonio documental del concepto a transmitir. Defenderé sin embargo que, al radicalizar este desprecio por los aspectos sensibles, Kosuth acaba incurriendo en un subjetivismo incompatible con el carácter enunciativo o proposicional, y por lo tanto veritativo, que pretende reivindicar como rasgo específico de la identidad artística.

Para ello me serviré de algunas líneas argumentales avanzadas por Hans-Georg Gadamer. Gadamer caracteriza la obra artística a partir de la idea de “declaración” (*Aussage*), que presenta un claro parentesco con la noción conceptual de “proposición”, por cuanto ambas nociones aluden a un acto que, por un lado, posee significación pragmática completa y autosuficiente, y, por el otro, mantiene vínculos internos con otras manifestaciones contextuales. Las discrepancias conciernen, en primer lugar, al alcance y los límites del contexto que interviene en la determinación del significado artístico de la “declaración”/“proposición”, y, en segundo lugar, a la importancia concedida a los aspectos sensibles en la determinación de ese significado y de la identidad misma de la propuesta artística. En relación con lo primero, Kosuth restringe el contexto al ámbito específico de la historia del arte como esfera autónoma de significaciones formales; Gadamer, en cambio, extiende el contexto relevante hasta abarcar toda la tradición o forma de vida donde se pone en juego y adquiere sentido la declaración artística en cuestión. En cuanto al segundo motivo de discrepancia, mientras que Kosuth escrupulosamente excluye cualquier consideración de cualidades estéticas, Gadamer mantiene una posición más ambivalente y matizada. Si por un lado denuncia como craso subjetivismo la reducción del arte a estética, por el otro insiste en que la manifestación sensible de la obra, su “representación” (*Darstellung*), interpretación o ejecución es condición necesaria para que dicha obra posea una identidad propiamente artística (“identidad hermenéutica”) como declaración.

Pretendo en lo que sigue desarrollar este contraste de posiciones teniendo presente el desafío rupturista que el arte contemporáneo plantea al pensamiento sobre el arte y a la noción misma de “obra”. La siguiente sección explora los límites de semejante desafío.

1. La desmaterialización de la obra de arte: del arte minimal al arte conceptual

En esta sección introduciré algunas claves del desarrollo artístico que en los últimos tiempos ha conducido a la puesta en cuestión de la noción tradicional de “obra de arte”. Esta historia debe, en mi opinión, comenzar en los años sesenta, con la irrupción del *arte minimal* en el contexto cultural norteamericano. Entre las filas de esta corriente se encontraban artistas y teóricos —con frecuencia ambos papeles concurren en la misma persona— como Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt o Barbara Rose.¹ El arte minimal supuso una reacción a los excesos del *expresionismo abstracto*, que había imperado triunfalmente durante la década anterior. En los escritos de los adalides del nuevo movimiento se aprecia asimismo un correspondiente rechazo de los planteamientos teóricos con los que los críticos formalistas, con Clement Greenberg a la cabeza, justificaban el expresionismo abstracto como culminación del arte moderno.

Para la crítica formalista, la entidad y el valor artístico de un objeto residen en su “cualidad estética”, que a su vez sobreviene a partir de su *forma* interna, es decir, del conjunto de sus rasgos morfológicos. En la “plitud” (*flatness*) del lienzo expresionista abstracto se logra la plena delimitación, depuración y realización de la cualidad estética: los rasgos formales pasan al primer plano en detrimento de aspectos extra-formales y por ende extra-artísticos, incluida la condición específicamente objetual (tridimensional, grávida) del lienzo mismo, concebido únicamente como mero *soporte* de cualidades formales. En cambio, los artistas y críticos promotores del *minimal* reivindican este carácter específico de los objetos, su singularidad e identidad material, unívoca, literal. La identidad artística de las obras minimalistas sigue residiendo en la *forma* de los objetos expuestos, aunque ahora dicha forma no se entienda como una cualidad intrínseca, autónoma y permanente, contenida en un soporte (lienzo, pedestal), sino como el resultado de las interacciones extrínsecas y concretas que el objeto mantiene con el espacio circundante y con los espectadores. Así, las preocupaciones teóricas que animan al movimiento *minimal* conciernen en principio al significado de la “obra de arte” o, más en particular, al modo en que el

1 Pueden encontrarse artículos más o menos programáticos de estos y otros autores afines al movimiento minimal en la colección de Judd *et al.* (1996). Pérez Carreño (2003) presenta una completa panorámica de conjunto y un análisis detallado de los fundamentos teóricos y artísticos del movimiento.

objeto alcanza su individualidad y su supuesto significado artístico. A partir de esta preocupación por el significado, los minimalistas se ven compelidos a profundizar en la constitución misma del objeto como tal, percibido en un espacio y un tiempo específicos, y llegan a concebir su obra como una especie de investigación fenomenológica. A este respecto, importa señalar que los minimalistas se benefician de planteamientos filosóficos de autores que, como Wittgenstein, habían negado la privacidad del significado y defendido a cambio su carácter público.

Pero también es preciso resaltar las motivaciones políticas que subyacen a esta especie de revuelta de los artistas más jóvenes contra la ortodoxia expresionista y formalista. En las nuevas actitudes encontramos reminiscencias del *anti-arte* dadaísta, con su oposición al “arte burgués” de los museos y a la mercantilización del “objeto artístico” como signo de *status* social. Esta motivación política, donde la referencia a Marcel Duchamp es recurrente, se amplificará y proyectará sobre el posterior arte conceptual. Por los escritos minimalistas de la época se deja traslucir la insinuación irónica de que, contra las pretensiones de Greenberg y compañía, lo que hace de algo una obra de arte no es la posesión de cualidades estéticas específicas, sino su ubicación sobre un *soporte*, un *formato* (lienzo o pedestal). Al disponerse sobre un soporte plano, la obra de arte se delimita un espacio propio, se recorta del exterior, se dota de un espesor interno. La forma de la obra, su estructura significativa, se configura *dentro* de este “espacio artístico”, bidimensional e ilusionista previamente segregado. El soporte, lienzo o pedestal, indica que “lo soportado” es arte: desempeña la misma función que el museo, a saber, “continente” institucional de arte.

Pero entonces las “cualidades estéticas” resultan irrelevantes para la determinación de la identidad y el significado de la obra de arte; toda cualidad general es poseída por más de un individuo y, por tanto, reproducible en principio. Este análisis pone de manifiesto que la identidad de una obra es fruto de una *decisión*, en virtud de la cual *consideramos* al objeto como poseedor *único* de una serie de características que por lo demás conservan su generalidad. En este punto el interés inicial por la materialidad específica y literal del objeto da paso a una nueva inquietud que acabará desembocando en la superación del *minimal*: empieza a cuestionarse la necesidad de llevar a cabo la ejecución material y concreta de la obra, la *construcción* por la que la obra adquiriría unas cualidades sensibles que se han descubierto al cabo prescindibles. Ya en el primer *minimal* anida el germen de esta tendencia, y muchos de sus miembros –como Robert Morris o Sol LeWitt– prefieren explorar, desde el inicio, no tanto la materialidad física de los objetos, como el patrón perceptivo, el orden o la *Gestalt* que ejemplifican.²

2 Esta tendencia se exagera en la evolución del arte posterior, que conlleva un “despla-

El siguiente paso natural consistirá en remitir la identidad artística de la obra a ese patrón abstracto, que queda reducido al proyecto operativo o *concepto* de la obra. El arte conceptual, que surge a finales de los sesenta, culmina este desplazamiento.³ La condición artística de la obra ya no tiene nada que ver con cualidades estéticas, sensibles o materiales, sino que reside en la idea o el concepto propuesto: lo exhibido (en el museo) no es la verdadera obra de arte, sino mera documentación. A veces, la obra “existe” sólo en (está documentada por) catálogos y revistas. A continuación abordo los fundamentos teóricos de la corriente conceptual, según han sido plasmados por uno de sus practicantes más notables: Joseph Kosuth.

2. Joseph Kosuth: el arte como filosofía del arte

A Kosuth le interesa la situación en la que queda el arte en relación con dos acontecimientos característicos de la modernidad: primero, el desafío a la noción tradicional del arte que suponen las vanguardias artísticas y en particular los *ready mades* de Duchamp; segundo, el descrédito y la superación de la filosofía tradicional. La concurrencia de ambos acontecimientos determina una modificación en la naturaleza de las prácticas artísticas y en el concepto mismo del arte que, según Kosuth, sólo ahora acomete su función más específica. Como afirma Kosuth, “existe una correlación entre el ‘final’ de la filosofía y el ‘principio’ del arte” (62). Esta correlación sugiere un nuevo reparto de tareas, en el que el arte puede (debe y tiende a) convertirse en el sustituto de la filosofía. El propio Kosuth establece la nueva “agenda”:

zamiento del *minimal* hacia lo procesual” (Guasch 28). En las diferentes formas de arte *procesual* –corriente “antiforma”, “arte de la tierra” (*Earth Art*), “arte del cuerpo” (*Body Art*)– ha desaparecido ya la “obra de arte” como objeto estable y permanente, y la categoría de artístico se aplica al proceso o a la acción realizada.

- 3 La denominación de “arte conceptual” deriva de un texto del otrora minimalista LeWitt, titulado “Paragraphs on Conceptual Art” (1967), en el que se reconoce abiertamente el carácter mental, ideal del arte y la irrelevancia de cualquier materialización o ejecución técnica de un proyecto ya decidido a priori como artístico. Los autores y críticos conceptualistas eran desde el principio bastante conscientes de esa filiación con el *minimal*. Valga como ejemplo la siguiente observación de Perreault: “Desde cierto punto de vista, el arte conceptual lleva el minimalismo dadá-constructivista un paso más allá, eliminando prácticamente el objeto. Es un buen ejemplo para el modelo reduccionista que intenta describir los cambios artísticos en términos de procesos de eliminación” (106). Anna Maria Guasch recoge esta evolución: “El arte conceptual surgió de la corriente más reflexiva del arte *minimal*, de aquella que privilegiaba los componentes conceptuales de la obra por encima de sus procesos de ejecución/fabricación. Esta sobrevaloración del proyecto o poética, que se da, por ejemplo, en obras minimalistas de Robert Morris [...] y Sol LeWitt [...] fue consecuencia inmediata de las distintas manifestaciones objetuales y procesuales, y mediata de los *ready mades* de Marcel Duchamp, que se sumaron [...] a las propuestas minimalistas” (166).

Las principales tendencias filosóficas de este siglo muestran un rechazo total de la filosofía tradicional. Sencillamente ya no es posible sacar las conclusiones sobre el mundo que se sacaban antes. [...] Los presupuestos tradicionales de la filosofía y la religión son irreales en el presente estadio de la inteligencia humana. Si la filosofía (y la religión) se han acabado, es posible que la viabilidad del arte se halle relacionada con su capacidad de existir como propósito puro y autoconsciente. En el futuro del arte podría existir como una filosofía por analogía. Sin embargo, esto sólo ocurrirá si el arte logra mantenerse «autoconsciente» y se ocupa exclusivamente de problemas artísticos, cambiando a medida que ellos cambien. Si el arte se convierte en una “filosofía por analogía” será porque su rigor intelectual (en términos de la habilidad del artista para “crear”) es igual en calidad a la intensidad del mejor pensar del pasado. Si en nuestra época no puede existir una filosofía propiamente dicha, sería absurdo que el arte intentara pasar por filosofía. Pero un arte que se ocupe de los problemas especiales que sólo se refieren al arte puede llegar a llenar ese vacío que el hombre de nuestro tiempo halla en su pensamiento. (Rose 1973 114s)⁴

Esta propuesta aspira a superar el arte del pasado liberándolo de adherencias extrañas y accesorias. La cuestión es: ¿en qué consiste esa condición específicamente artística que el arte conceptual está llamado a realizar? A continuación lo veremos; pero permítame el lector anticipar que su comprensión de la condición artística incapaza al arte conceptual para desempeñar la función que Kosuth le asigna, por cuanto entraña un subjetivismo que perpetúa y radicaliza —en vez de subvertir, como pretende— la tendencia más perniciosa del arte moderno, cuya manifestación complementaria o inversa es ese formalismo que el propio Kosuth deplora.

Kosuth parte de la separación radical entre arte y estética hacia la que apuntaba la crítica minimalista al formalismo. La condición artística de algo es independiente de sus cualidades estéticas, las cuales dependen del modo en el que la morfología del objeto excita el gusto del espectador. Excepto en el caso del objeto decorativo, “las consideraciones estéticas *siempre* son ajenas a la función de un objeto o a su ‘razón-de-ser’” (Kosuth 64). Todo cuanto tenga que ver con objetos carece de interés para el arte conceptual, como sentencia el propio Kosuth: “los objetos no tienen, conceptualmente, la menor importancia para la condición del arte” (*id.* 75). Las intervenciones artísticas de Duchamp demostraron de una vez y para siempre que la condición artística no arraiga en esas cualidades estéticas de los objetos, sino en la *función* que éstas están llamadas a desempeñar: “[...] Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a una de función. Ese cambio —de

4 Joseph Kosuth entrevistado por Arthur R. Rose en “Four Interviews” (1969).

la ‘apariencia’ al ‘concepto’– fue el principio del ‘arte moderno’ y el principio del arte conceptual” (*id.* 66). Los *ready mades* muestran, en efecto, a juicio de Kosuth, que “la viabilidad del arte no tiene nada que ver con la presentación de tipos de experiencias visuales (o de otro tipo)” (*id.* 71), y desbaratan la continuidad morfológica por la que se encontraba ligada la tradición artística precedente.

Kosuth suscribe así una concepción funcional del arte: lo que hace de algo una obra de arte es que funcione como tal. Este funcionalismo está contrapesado, sin embargo, por dos restricciones. Primero, un sesgo intencional o mentalista: la función viene determinada por la *intención* o *concepción* (del artista), y de ahí que la realización concreta y material de la obra, sus determinaciones sensibles como objeto, resulten artísticamente irrelevantes; el portador de la función artística es el concepto. En segundo lugar, la identidad y el significado de una obra o gesto artístico depende de su inserción en el *contexto* global de la historia del arte (o “mundo del arte”), de modo que de una misma obra podría afirmarse que “significaba’ entonces algo distinto de lo que ahora significa” (Kosuth 67). Este contextualismo resulta de constatar que no son las relaciones morfológicas, internas a la obra y por lo tanto permanentes, las que determinan su condición, identidad y significado artísticos, sino las relaciones conceptuales que, como propuesta de un autor, mantiene con otras propuestas artísticas. Sintetizando estos tres componentes, función, intención y contexto, se obtiene la siguiente definición: lo que hace de algo una obra de arte es que, según la *concepción* del artista, *funcione* como tal en un *contexto* artístico.

Hay arte allí donde un concepto cumple determinada función en un contexto dado. Ahora bien, ¿qué función? Después de Duchamp debería haber quedado claro que la función del arte consiste en cuestionar la naturaleza misma del arte. “Actualmente ser artista significa preguntarse por la naturaleza del arte” (Kosuth 66). Ello comporta la completa autorreferencialidad del arte, convertido en reflexión y discurso sobre sí mismo; ninguna otra cuestión debe concernir al artista. “El único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición del arte” (*id.* 73). La constatación de esta circunstancia constituye la auténtica clave definitoria del movimiento conceptual, según observa Kosuth: “La definición ‘más pura’ del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto ‘arte’, en lo que éste ha venido a significar actualmente” (*id.* 74). Con Duchamp, el arte asume abiertamente su condición de *lenguaje* sobre el arte: cada *ready made* equivale a una autoafirmación artística. A partir de entonces, el artista proclama sus acciones artísticas como si fueran proposiciones que, sin embargo, nada dicen acerca del mundo exterior, sino que únicamente se afirman a sí mismas como arte: los gestos artísticos constituyen entonces *proposiciones tautológicas*. Como escribe Kosuth:

Si proseguimos nuestra analogía de las formas que el arte toma al ser *lenguaje* del arte, podríamos comprender que una obra de arte es una especie de *proposición* presentada dentro del contexto del arte como comentario artístico. [...]

Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si son vistas dentro de su contexto –como arte– no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología por ser una presentación de las intenciones del artista, es decir, el artista nos está diciendo que aquella obra concreta de arte *es* arte, lo cual significa que es una *definición* del arte. Por eso, que es arte es ya una verdad *a priori* (que era precisamente lo que Judd quería decir al constatar que “si alguien dice que es arte, lo es”). (68)

El arte en su totalidad es análogo a un sistema (formal y autorreferencial) de proposiciones analíticas. Nótese que cada elemento del sistema, cada proposición artística, se identifica con el concepto del artista que lo propone, no con la manifestación, materialización o ejecución de la propuesta tal y como queda recogida en forma de “obra” museística caracterizada por determinadas cualidades morfológicas o estéticas, en virtud de las cuales dicha obra posee la capacidad de representar o referirse a entidades extra-artísticas. Tales cualidades estéticas y las correspondientes virtudes representativas carecen de condición artística: resultan ajenas por completo a la función propiamente artística que la obra, en tanto propuesta conceptual de su autor, desempeñó en relación con el contexto artístico de su momento.

Del carácter tautológico del arte se sigue trivialmente que todas las proposiciones artísticas son *verdaderas*, aunque carentes de referencia. No describen nada, y su validez –como observa Kosuth, recurriendo a Ayer– “no depende de ningún presupuesto empírico, y menos aún estético, sobre la naturaleza de las cosas [...]”; las proposiciones del arte no son de carácter fáctico sino lingüístico” (Kosuth 69). El arte es un sistema cerrado cuya aplicación al mundo no atañe al arte mismo.

En este punto es preciso retomar la discusión que abrió esta sección. El arte está llamado a suplantar a la filosofía tradicional y metafísica una vez demostrada la irrealidad de ésta. Pero el proceder del artista está emparentado con la filosofía únicamente en la medida en que ésta se reduce al análisis lingüístico de cuestiones formales. Es decir, únicamente desde el punto de vista de la filosofía que pretende haber superado la metafísica tradicional: la filosofía analítica más ortodoxa de los años cuarenta y cincuenta, representada por autores como Ayer o Wittgenstein, quien, como se recordará, también constituía la base de la dieta filosófica del movimiento *minimal*, y que propugnaba la inexistencia de problemas filosóficos sustantivos, más allá del análisis formal de los conceptos. Por eso –indica

Kosuth—, porque no asume ninguna posición filosófica sustantiva sobre nada, “la existencia del arte como tautología es lo que permite que el arte se mantenga por “encima” de las pretensiones filosóficas” (63). La actividad del artista conceptual se concibe así como una investigación puramente lógica sobre las consecuencias formales de las definiciones (del arte); en eso, su labor se parece a la del lógico o el matemático. “En otras palabras, las proposiciones del arte no son de *carácter* fáctico, sino lingüístico” (Kosuth 69).

A la luz de estos planteamientos, las formas de arte tradicionales merecen la descalificación de Kosuth. Así, el arte “realista” sufre paradójicamente de la misma “irrealidad” que la filosofía tradicional, pues *pretende* construir proposiciones sintéticas que *representen* alguna circunstancia del mundo y cuya validez pueda verificarse recurriendo a información (empírica) procedente de la experiencia; con ello rebasa la condición tautológica del arte y frustra el cumplimiento de su función. Igualmente, puede considerarse que el “expresionismo puro” (expresionismo abstracto americano) produce el análogo a las “pseudo-proposiciones” que la filosofía analítica clásica atribuye a la metafísica, en la medida en que apunta a “lo inefable”, a “lo indeterminado”, o alternativamente, a la interioridad esencial y prediscursiva del artista, en suma, a lo que no se puede decir. Una obra expresionista puede compararse, a juicio de Kosuth, con “una mera eyaculación que de ningún modo caracterizaría aquello a lo que supuestamente se refiere” (70).

La crítica formalista favorece, según Kosuth, esta clase de malentendidos sobre el arte. De la tesis formalista, según la cual la entidad y el valor artístico de un objeto dependen por entero de sus cualidades formales (o morfológicas, o estéticas), se desprenden dos corolarios incompatibles con la concepción de Kosuth: primero, dos objetos con las mismas cualidades morfológicas (con la misma forma) tienen la misma entidad artística y merecen la misma valoración artística —son *la misma* obra de arte— con independencia del contexto; segundo, las relaciones artísticas son relaciones morfológicas.

Frente a lo primero, ya se apuntó el contextualismo implícito en la posición conceptual. La comprensión y consideración de algo como obra de arte es un *a priori* de su “contemplación” como tal obra de arte, es decir —explica Kosuth—, “uno debe estar familiarizado con el arte contemporáneo para apreciarlo y comprenderlo” (68). Como una consecuencia de la transformación operada en la noción de “arte”, el mismo Kosuth observa un hecho que a menudo han deplorado los críticos y, sobre todo, los aficionados en relación con el arte último: “Una información anticipada sobre el concepto de arte, y sobre los conceptos del artista, es imprescindible para apreciar y comprender el arte contemporáneo” (*ibid*). No se olvide que esta dependencia contextual no atañe sólo, ni principalmente,

al punto de vista del receptor de arte, sino a la identidad misma de la obra considerada, hasta el punto de que “un objeto sólo es arte cuando se halla situado en el contexto del arte” (*id.* 72).⁵

El segundo corolario de la definición formalista, la reducción de las relaciones artísticas a relaciones morfológicas, constituye el punto de partida de sendas críticas de Kosuth. Pues, en primer lugar, de las relaciones morfológicas (estéticas) no podemos inferir relaciones conceptuales; ahora bien, según la posición conceptual, las relaciones artísticamente pertinentes son conceptuales. Al centrarse en las relaciones morfológicas, la crítica formalista se desentiende, en consecuencia, de los aspectos verdaderamente artísticos.

La crítica formalista no es más que un análisis de los atributos físicos de los objetos particulares que existen en un contexto morfológico. Pero esto no añade ningún conocimiento [...] a nuestra comprensión de la naturaleza o función del arte. (Kosuth 65)

Por eso, los juicios formalistas no son, en rigor, juicios artísticos, sino juicios de gusto, con lo que, a decir de Kosuth, el mismo “Clement Greenberg es, principalmente, el crítico del gusto” (Kosuth 64). En segundo lugar, el arte formalista no es verdadero arte porque no puede desempeñar la genuina función de éste, a saber, cuestionar su propia naturaleza. Pues un concepto *a priori* del arte hace imposible *a priori* cuestionar la naturaleza del arte, pero es el caso que “las nociones morfológicas contienen implícito un concepto *a priori* de las posibilidades del arte” (*id.* 66). Por ello, el arte sancionado por los críticos formalistas queda inhabilitado como tal:

El arte formalista (en pintura y escultura) es la vanguardia de la decoración y, hablando en puridad, se podría afirmar razonablemente que su condición artística es tan pequeña para todo propósito funcional que no tiene nada de arte y sólo consiste en puros ejercicios estéticos. (Kosuth 64)

Esta invectiva contra el formalismo que se desprende de los presupuestos conceptualistas de Kosuth presenta algunas semejanzas con la crítica que Gadamer desarrolla a partir de otros presupuestos bien distintos. Como ya apunté en la Introducción, ambos autores reivindican el carácter declarativo o proposicional de la obra de arte frente a los rasgos meramente estéticos o morfológicos. Pero Gadamer no se limita a expulsar tales rasgos de la condición artística de la obra, sino que los integra como la encarnación inexcusable de dicha

5 Perreault da una medida del extremo al que llega este contextualismo: “[s]i un artista coloca algo, aunque ese algo sean sus mugrientas ropas íntimas, en un contexto artístico, el resultado es arte, arte bueno, malo o indiferente, pero arte al fin y al cabo. Esta opinión es un tanto duchampiana, pero sirve” (Kosuth 106).

condición y como modo de ser fundamental de esa peculiar declaración que la obra pone en juego. Así, de hecho, el arte conceptual, tal cual lo presenta Kosuth, no se salva de la crítica gadameriana al formalismo y queda, por el contrario, desenmascarado como un estadio más de esa tendencia contra la que pretendía alzarse. En realidad, como se verá a continuación, el arte conceptual comete el error complementario, es decir, invierte la posición formalista sin alterar el esquema subyacente; el arte conceptual es un *formalismo invertido*.

3. El arte como declaración: identidad hermenéutica y recuperación gadameriana de la obra

El arte conceptual, tal cual lo presenta Kosuth, practica dos escisiones. Por un lado, todos los aspectos relativos a la manifestación o presentación sensible de la obra son segregados y extrañados de la identidad artística de la obra; por otro lado, como consecuencia de lo anterior, se rompe todo vínculo entre la obra y la realidad, por cuanto ningún elemento con virtualidad representativa se considera poseedor de relevancia artística. Al separar de la condición artística estos dos aspectos, Kosuth pretende reivindicar su carácter *proposicional*, enunciativo y *veritativo*, así como defender la *autonomía* del arte mismo frente a adherencias y contaminaciones seculares. Pero, al mismo tiempo, como resultado de esta doble separación, la única verdad accesible a la obra no puede ser más que tautológica, porque la obra misma se convierte en una proposición privada de todo contenido y reducida a sus rasgos formales: por ello se trata, literalmente, de una proposición analítica en el seno de un sistema formal, a saber, el contexto del arte.

Mi tesis es que, para Kosuth, una vez empeñado en defender la autonomía del arte y su rendimiento proposicional y veritativo, era inevitable desembocar en esta conclusión. Dicho de otro modo, *dado el horizonte de conceptos* en el que se mueve, Kosuth no podía hacer valer la autonomía y la esencia proposicional y veritativa del arte más que entendiendo las obras como proposiciones analíticas, tautológicamente verdaderas. En particular, y éste es mi diagnóstico, Kosuth sigue aferrado a una noción de “*representación*” bajo la cual la verdad únicamente puede concebirse como *adecuación* entre pensamientos y hechos, es decir, entre la “*representación*” y lo representado. Kosuth vería dañada la autonomía del arte si su valor, condición o identidad se supedita a su adecuación con hechos u objetos del mundo; como no dispone de otras nociones de “*verdad*” ni de “*representación*” que las que dan lugar a esta pérdida de autonomía (o heteronomía) del arte, ha de eliminar toda relación representacional de la condición artística y reducir la verdad de la obra a su mero autoafirmarse tautológico, a la pura adecuación de la obra consigo misma en cuanto concepto de su autor.

Este movimiento conlleva la recaída en un subjetivismo no menor que aquel que se pretendía combatir mediante la postergación de las cualidades formales o estéticas. De hecho, desde la crítica gadameriana al formalismo, puede mostrarse cómo la posición conceptualista comete el mismo error fundamental que el formalismo, porque, aunque se sitúa en el extremo opuesto de la línea, no cuestiona los conceptos en los que se basa el formalismo; de este modo, la raíz última del error es la misma en ambos casos: carecer de una buena noción de representación y por lo tanto de verdad artística.

La imputación fundamental que Gadamer hace al formalismo es la siguiente: la posición formalista resta entidad a la obra de arte; en particular, sustrae de ella todo rendimiento cognoscitivo o veritativo. Esta remoción óptica es una consecuencia de escindir la representación (por ejemplo, el cuadro) de lo representado. Acabamos de ver que el arte conceptual, según lo expone Kosuth, asume o proclama la misma escisión. Aunque, si acto seguido el formalismo concentra su atención únicamente en los rasgos formales de la representación y se desentiende de lo representado, el conceptualismo se decanta por el polo opuesto de la dicotomía: lo representado, que además queda reducido al estado conceptual del artista. Por ello, el arte conceptual se revela como una inversión del formalismo, es decir, como un formalismo invertido.

Entender adecuadamente la acusación de Gadamer al formalismo requiere bosquejar su propia posición, que parte de la distinción entre *imagen* pictórica y *copia*. La copia agota su función en la pura referencia directa a lo copiado: cumplida tal función se “cancela”. La calidad de una copia se mide por su capacidad de evocar o remitir al “original”. La copia es un medio de acceso al original, y su ideal es pasar inadvertida, “autosuprimirse” una vez logrado su fin referencial. Por el contrario, la imagen no intenta su auto-cancelación por referencia a un original, “porque no es un medio para un fin” (Gadamer 1977 187). La imagen mantiene una “vinculación esencial” con lo representado y, en esa medida, pone de relieve el modo de la representación. Una imagen es “indiscernible” de la presencia de lo representado, igual que mi imagen, el espejo sólo aparece mientras me presento ante él; sólo me tengo a la vista ante mi imagen especular. En la imagen se muestra internamente el *mundo* de lo representado de un modo que no sería posible sin la imagen. Ante la imagen se tiende hacia la “identidad”, la “unidad originaria” y la “no-distinción entre representación y representado” (*id.* 188). Gadamer señala que es así, en tanto que imagen, como hay que entender primariamente el cuadro.

El error formalista consiste en aplicar sobre la obra, el cuadro, por ejemplo, la “distinción estética”. “Ésta considera entonces la representación como tal, destacándolo frente a lo representado” (Gadamer 1977 188). El formalista desgaja la obra “de todas sus

referencias vitales y de toda la particularidad de sus condiciones de acceso” (*id.* 183), esto es, de todas sus referencias internas a lo representado. Pero con ello, se elimina la condición óptica de la obra, que consiste en potenciar el ser de lo representado, descubriendo en él la verdad de nuevas dimensiones o aspectos que permanecían inaccesibles. Al construir lo representado, la representación accede a esos otros aspectos, antes velados, y los lleva a su verdad cabal. La representación artística contribuye a la constitución y el desarrollo óptico de lo representado: entraña, por lo tanto, un “*incremento de ser*” (*id.* 189). El formalista está abocado al discurso acerca de propiedades formales universales, independientes de toda ubicación histórica concreta, despojadas de cualquier implicación cognoscitiva. Para el formalista carece de sentido calificar a una obra de arte como “verdadera”, porque la verdad es algo que se escapa a sus rudimentos de análisis. La gama de cualidades pertinentes a la hora de evaluar una obra se ve reducida a aquellas cualidades “estéticas” que suscitan el placer subjetivo del que la disfruta.

El formalista, sin embargo, está lejos de concebir el cuadro como “copia”. En realidad incurre en el error opuesto. Mientras que en el modelo de la “copia” la representación sólo existe como medio referencial de lo representado, el formalista confiere a la representación una prioridad excluyente, desarraigada del mundo de lo representado, que se ve proscrito a la condición de mero pretexto para el despliegue puramente formal de expedientes estéticos. Ya podemos aventurar que lo propio del arte conceptual es contemplar la obra expuesta como mera copia cuyo valor se agota en remitir al concepto del artista, único portador de condición, identidad y valor artísticos.

La posición del mismo Gadamer recoge aspectos de las otras dos posiciones, pero sin deslizarse a ninguno de sus extremos: la no-distinción subraya la relación esencial entre la representación y lo representado; esa referencia es interna a la obra misma, que constituye, por tanto, una “realidad autónoma”. Para caracterizar esta autonomía de la obra, Gadamer emplea la noción de *declaración* (*Aussage*), entendida como un acto con significación pragmática completa,⁶ y análoga a la “proposición” de la que habla Kosuth. Según Gadamer, el artista, con su obra, propone una realidad autosuficiente, que se ofrece por sí misma al espectador como una unidad completa de sentido. Pero el espectador no recibe de modo pasivo la declaración del artista, sino que está llamado a actualizarla, a interpretarla. La declaración no aparece como unidad de sentido si no se interpreta como tal; sólo en la interpretación acontece el sentido de la declaración artística. Por eso, la identidad de

6 “Lo que llamamos *Aussage* es, de entre todo lo que se dice, aquello que tiene entidad propia, por ejemplo, lo que se declara en un interrogatorio ante un público responsable” (Gadamer 2002 196)

la obra no reside esencialmente en la agrupación de sus características morfológicas o estéticas, ni en su consistencia como objeto, sino en su unidad como sentido que interpela al espectador, cuya interpretación no puede escamotearse.⁷ Esta clase de identidad artística persiste incluso allí donde entra en quiebra la condición objetual de la obra, como ocurre en el arte último. Al cumplir su misión de intérprete, el espectador se hace copartícipe de un juego, de un diálogo con la obra, únicamente en el cual acontece la verdad de ésta. Porque sólo se juega –se pone en juego– en la interpretación, Gadamer llama “hermenéutica” a la identidad propia de la obra de arte.

¿Por medio de qué posee una “obra” su identidad como obra? ¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad, podemos decir, hermenéutica? Esta otra formulación quiere decir claramente que su identidad consiste precisamente en que hay algo “que entender”, en que pretende ser entendida como aquello a lo que “se refiere” o como lo que “dice”. Es éste un desafío que sale de la “obra” y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El cojugador forma parte del juego. (Gadamer 1991 73)

Emerge ahora el vínculo entre “declaración” y verdad. Al realizar un acto con significación pragmática completa, el artista pretende declarar la verdad: el espectador-intérprete se ve enfrentado a una unidad de significaciones que se presenta como verdad. Del mismo modo que, para que haya verdad, algo tiene que ser dicho, así también toda afirmación aspira a ser verdadera. Pero, y aquí está la clave, no se trata esta vez de una verdad entendida como “adecuación”, sino de una noción de verdad fenomenológico-hermenéutica recogida de Heidegger.

Gadamer se acoge al análisis de “El origen de la obra de arte”, donde se indaga el tipo de verdad que es propio de la obra de arte. Allí, Heidegger escribe:

La obra de arte abre a su manera el ser de lo ente. Esta apertura, es decir, este descubrimiento, la verdad de lo ente, ocurre en la obra. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad. (28)

7 Sin embargo, para poder ser ejecutada, interpretada, la obra debe mostrarse, manifestarse, y por ello son inseparables de la obra sus condiciones materiales, su encarnación morfológica. La materialidad de la obra recoge aquellos elementos en los que ancla la interpretación constituyente de la identidad (hermenéutica) de la obra. El requisito hermenéutico de la identidad de la obra exige que ésta se ofrezca por *medio* de una materialidad. Esta mediación sensible se convierte así en un ineliminable requisito de la identidad hermenéutica de la obra.

Está claro que semejante verdad no hay que entenderla como *adequatio*, sino como *alétheia*, como desvelamiento de mundo, de significaciones. La obra no es verdadera por ajustarse a algo ya determinado en el mundo, por imitar o reproducir algo externo, sino por abrir un horizonte desde donde toda la realidad aparece bajo una nueva luz, con un nuevo sentido que, sin embargo, le hace más justicia a esa realidad: la eleva, por así decir, a su verdad, potenciándola en su ser. A propósito de la “imagen” ya se mostró este rendimiento ontológico de la obra.

Cabe entender ahora que, en cierto modo, la obra pueda representar algo, pero no a la manera de la copia, cuya validez se mide únicamente en función del ajuste con un original, sino en el sentido preciso que Gadamer ha desarrollado por extenso en *Verdad y método* y que ya hemos visto en la categoría de “imagen” como caso particular. En *Verdad y método*, Gadamer aclara, desarrolla y sistematiza la crítica heideggeriana al subjetivismo moderno; este subjetivismo consiste en comprender todo ente como “representación” que se hace un sujeto, erigido así en fundamento de todo lo real. El término alemán correspondiente a esta clase de “representación”, en la que un sujeto pone ante sí lo ente como objeto, es *Vorstellung*. Pero aparte de éste, hay otro sentido de representar, más afín a “ejecutar”, “tocar [un instrumento musical]” e “interpretar”, como cuando se habla de representar una obra de teatro. Para esta clase de representación se emplea en alemán el término *Darstellung*, que es el que Gadamer reivindica para referirse al modo de ser de la obra de arte. Este representar, entendido como *darstellen*, no implica poner *ante* un sujeto, sino poner *en juego*, ejecutar, poner en marcha (cf. García Leal).

Según la manera moderna (subjetivista y cartesiana) de pensar, la verdad no es sino adecuación entre la “representación” (*Vorstellung*) y la cosa representada. Cuando pasamos al plano artístico, ya hemos visto lo que sucede. Así, Kosuth concede verdad a la obra de arte, pero comprende la verdad únicamente como *adequatio*; por otro lado, secciona todo vínculo de la obra con la realidad, porque entiende que esos vínculos sólo pueden ser de *Vorstellung*, de copia, basados en caracteres morfológicos. Por lo tanto, se ve obligado a considerar que la obra de arte sólo puede ser verdadera de modo tautológico, como verdad analítica basada en la autoidentidad de lo afirmado.

Kosuth contempla las cualidades estéticas como puramente morfológicas, conformadoras de una “representación” entendida como *Vorstellung*. Sin embargo, en la percepción de una obra, las cualidades estéticas de ésta se ponen en juego como *Darstellung* o ejecución activa que transforma el propio contenido y por tanto la identidad de la obra misma más allá de sus meras determinaciones sensibles formales. Pero ¿en qué se transforma la obra? “La transformación lo es hacia lo verdadero” (Gadamer 1977 156). Como ya

se apuntó antes, la *Darstellung* es el lugar propio de la verdad de la obra de arte, y no desde luego su *adequatio* como *Vorstellung*, lo que supondría una “verdad” derivada y subsidiaria. En otra parte, Gadamer reconoce en la percepción la misma potencia óptica o, si se prefiere, alética, que posee la *Darstellung*, de la que la percepción es un modo, y aduce la etimología del término alemán correspondiente: “Percibir no es recolectar puramente diversas impresiones sensoriales, sino que percibir significa, como ya lo dice muy bellamente la palabra alemana, *wahrnehmen*, ‘tomar (*nehmen*) algo como verdadero (*wahr*)’” (Gadamer 1991 78). En cambio, Kosuth –y en realidad todo el arte último, presa de la misma imagen subjetivista– carece de unas nociones semejantes de representación y de verdad, entendidas respectivamente como *Darstellung* y *alétheia*, y circunscribe el alcance de su discurso a la órbita conceptual marcada por la filosofía moderna: “representación” como *Vorstellung* y “verdad” como *adequatio*.

El arte moderno sólo es tautológico, como categóricamente proclama Kosuth, a condición de concebir la verdad como *adequatio* y la representación como *Vorstellung*. Con ello, quedan escindidos la representación y lo representado, y obtenemos posiciones unilaterales como el formalismo o el conceptualismo, según se sitúe la condición artística en un polo o en otro de esta dicotomía excluyente. Para Gadamer, es cierto que el ser de la obra consiste en una declaración, pero una declaración que, como hemos visto, tiene que ser interpretada, cuya identidad-verdad sólo acontece en la interpretación, representación (*Darstellung*) o ejecución concreta. La declaración como tal está incompleta al margen de la diversidad de interpretaciones a las que da juego. “La determinación de la obra como punto de identidad del reconocimiento, de la comprensión, entraña, además, que tal identidad se halla enlazada con la variación y con la diferencia. Toda obra deja al que la recibe un espacio de juego que tiene que rellenar” (Gadamer 1991 73s). No pueden por lo tanto escamotearse sin más los aspectos materiales o sensibles por virtud de los cuales la declaración accede a la representación y se ofrece a la lectura. En esto reside la reiterada “no-distinción estética”: no cabe segregar el contenido de la obra, la declaración misma, de sus condiciones particulares de acceso. Gadamer lo expone claramente: “[...] es la no-distinción entre el modo particular en que la obra se interpreta y la identidad misma que hay detrás de la obra lo que constituye la experiencia artística” (*id.* 79).

Según el análisis de Kosuth, que en cambio escinde la representación de lo representado, la interpretación verdadera de una proposición artística sería la mera adecuación (*adequatio*) al concepto, no mediada ni incrementada por rasgos sensibles de ningún tipo. Interpretar una obra equivale a captar el concepto del artista en su relación funcional con el contexto pertinente. El contraste con

la posición de Gadamer puede apreciarse en el pasaje siguiente, en la que el filósofo se ocupa de la palabra poética, paradigma de la obra de arte: “Mi tesis es que la interpretación está esencialmente unida al texto poético precisamente porque el texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos” (Gadamer 1998 100). La misma indeterminación conceptual atañe al conocimiento o, mejor dicho, al reconocimiento que brinda el arte, que, según Gadamer, “nos dice lo que es la verdad, aunque el suyo no sea un saber científico o conceptual, ni se deje comunicar científica o conceptualmente” (Gadamer 2002 188).⁸ Se trata de un *reconocimiento* precisamente porque lo ya conocido se vuelve a conocer a través de la mediación sensible, por la que se cumple la transformación de la obra hacia su verdad.⁹

Puede observarse que la consecuencia perniciosa a la que conduce la sustracción y subestimación de las cualidades sensibles operadas por Kosuth es un *internismo* por el cual el significado de la proposición artística acaba siendo interno a la mente del artista. La exposición o documentación pública del concepto artístico no le añade nada. La “obra” de arte es ya el concepto del artista, no su realización sensible como tal obra. La condición artística del arte es un *estado conceptual (del artista)*. “Que las formas lingüísticas con las

8 Con este ataque coinciden algunos de los críticos que participaron desde el comienzo en la discusión anglosajona sobre el arte conceptual, como Harold Rosenberg, quien constataba que “[e]n el arte se materializan las ideas, y los materiales se manipulan como si fuesen sentidos. Esa es la ventaja del arte frente a modos de pensamiento dispersos. La presente tendencia artística por dejar que las palabras o los materiales sigan su propio camino sacrifica la ventaja del pensamiento concreto en aras de una tendencia aparentemente irresistible por racionalizar, aún más, la praxis artística” (1973 126).

9 A través de esta defensa de las cualidades sensibles se abre asimismo la vía para una rehabilitación de la belleza. Si la verdad se manifiesta en unidad de sentido, acaso la belleza pueda considerarse como unidad de aparición de la verdad, por la cual, comenta Gadamer “la obra se cierra en la unidad de un cosmos” (2002 190). Gadamer continuamente remite a las reflexiones platónicas sobre la belleza como “lo que más destaca en todo, lo que más despierta el anhelo amoroso, pues recuerda el ser verdadero” (*íd.* 196). Y este recuerdo (*anámnesis*) es característico del modo de conocer que depara el arte: el reconocimiento de lo universal en lo radicalmente singular. La belleza no es entonces mero placer o excitación del gusto estético, sino un rasgo de las declaraciones artísticas y una condición trascendental de su verdad, presente incluso en el arte menos “bello” de los últimos tiempos, al que alude Gadamer en el siguiente pasaje: “Incluso objetos que se “exponen” sacándolos fuera del contexto de sus funciones triviales, reciben algo así como un significado más general, tal como han puesto de relieve las provocaciones de Duchamp” (*íd.* 197). La belleza sería el modo de ser de esa transfiguración por la que un objeto o acto adquiere un “significado más general” que lo lleva a su verdad.

que el artista formula sus proposiciones sean con frecuencia códigos o lenguajes ‘privados’ es un resultado inevitable de la libertad del arte frente a los constreñimientos morfológicos” (Kosuth 68). Por eso el arte conceptual recae en el *subjetivismo*.¹⁰ Ello implica un vasto retroceso con relación al movimiento *minimal*, que supuso una reacción precisamente contra la privacidad subjetiva y solipsista, la intimidad inaccesible en la que el expresionismo abstracto confinaba la identidad y el significado artísticos.¹¹

4. Conclusiones

He intentado mostrar que el análisis de Kosuth –según el cual el arte se ve convertido en filosofía del arte, en reflexión tautológica sobre sí mismo– resulta inconsistente con sus propios propósitos. Pues, a fin de identificar y delimitar el carácter puramente proposicional de la condición artística, Kosuth despoja a la obra de arte justamente de aquellos elementos en virtud de los cuales ésta podría constituir una afirmación o proposición en general. La obra conceptual queda doblemente segregada: primero, de su manifestación o presentación sensible y, segundo, del mundo en el que se presenta y propone y con el que establece relaciones de representación. Bajo

10 En realidad este proceso de subjetivación ha sido una constante en todo el arte de la modernidad, y ya Hegel lo registra a propósito del Romanticismo: el arte pierde sus vínculos con la tradición y las obras artísticas, en lugar de ser expresiones del *Volkgeist*, se convierten en una exacerbación vacía y autocomplaciente de la interioridad del genio creador. Gadamer (1990) ha reconocido que sus indagaciones sobre el arte contemporáneo –su radical transformación y su cuestionamiento de la objetividad– recogen en cierto modo el *pathos* del análisis hegeliano. En otro lugar, Gadamer glosa a Hegel de este modo: “[l]o que ha finalizado según él es la fusión de las aportaciones del mundo del arte con el mundo de las representaciones religiosas y del mundo de la filosofía” (2002 189).

11 Esta crítica está implícita, de nuevo, en el temprano análisis de Harold Rosenberg, según el cual, “[e]l arte comunicado a través de documentos desarrolla hasta sus últimos límites la idea de la *Action Painting* de que la tela debe ser considerada como un documento del proceso creador del artista, pero no como un objeto físico. La obra es el hacer, no la cosa hecha. Lógicamente, de ahí se desprende que la obra puede ser invisible, puede ser explicada, pero sin que la veamos [...]. Dando un paso más, la obra de arte ni siquiera necesita ser hecha: el acto creador puede consistir en la propuesta para realizar la obra” (121s.). La acusación que se desprende de estos comentarios es tajante: el arte que sustituye la materialización de la obra por documentos y comentarios verbales recae en el mito de la palabra (“el Verbo”) como especie de pneuma espiritual: “[d]ada la condición mítica que las palabras otorgan al arte, el arte increado es el mito de un mito. Un artista, cuyo medio de trabajo actual es el espacio que compra en periódicos y revistas, lo expresó de este modo: ‘En el futuro el arte tal vez exista como una especie de filosofía por analogía’” (*id.* 122). La expresión recogida por Rosenberg pertenece a la entrevista realizada por Rose, citada antes en mi nota 4.

esa doble escisión, se aventura difícil defender que una propuesta artística pueda ser verdadera, a menos que se invoque una noción reducida, tautológica y meramente formal de verdad. Pero este expediente –al que, como hemos visto, el mismo Kosuth recurre–, además de relegar al arte como una instancia trivial y subsidiaria en relación con otras esferas más fundamentales de la vida y la cultura, retrocede hacia el mismo formalismo subjetivante que el arte conceptual, en la estela del *minimal*, pretendía combatir y superar. En la medida en que se limita a darle la vuelta a la posición formalista sin modificar su estructura categorial, el arte conceptual se convierte en una mera inversión del formalismo –o *formalismo invertido*–.

Cualquier noción de verdad artística que, por el contrario, pretenda restituir la dimensión fundante del arte en lo que respecta al sentido global de las formas de vida de una cultura, debe tomar en cuenta la vinculación interna que la obra mantiene, en primer lugar, con su presentación, ejecución o manifestación sensible y, en segundo lugar, con el horizonte histórico global en el que la obra en cuestión adquiere su sentido al mismo tiempo que reivindica una *verdad*. A este carácter vinculado y vinculante de la obra de arte Gadamer lo caracteriza como “no-distinción”, y en él reside la identidad, específicamente hermenéutica, de la obra de arte. En el arte último, donde las referencias a la tradición y los vínculos internos con un “mundo” parecen desaparecer de las obras, se sigue planteando al espectador un desafío interpretativo, un juego de comprensión. Así, por más que desafíen toda objetividad, la consistencia como “declaración” (*Aussage*) de las nuevas propuestas asegura su carácter artístico. Se conserva en ellas una “identidad hermenéutica”, en virtud de la cual algo autosuficiente y que rebasa todo uso utilitario se ofrece (expone) a la interpretación y pide ser representado (ejecutado) una y otra vez como unidad completa de sentido.

Bibliografía

- Battcock, G., ed. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- Gadamer, H.-G. *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme, 1977.
- Gadamer, H.-G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós/ICE-UAB, 1991.
- Gadamer, H.-G. *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Gadamer, H.-G. [1995]. “Transformaciones en el concepto del arte”. *Acotaciones hermenéuticas*. Madrid: Trotta, 2002.
- García Leal, J. “Problemas de la representación: Gadamer y el arte contemporáneo”. *El legado de Gadamer*, eds. Acero, J. J. et al. Granada: Universidad de Granada, 2004.

- Guasch, A. M. *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2000.
- Heidegger, M. “El origen de la obra de arte”. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1995.
- Judd, D., *et al.* *Minimal Art*. San Sebastián, Sala de Exposiciones Koldo Mitxelena Kulturunea y Diputación Foral de Guipúzcoa: Catálogo de Exposición, 1996 (2 de febrero - 13 de abril).
- Kosuth, J. [1969]. “Arte y filosofía, I y II”. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, ed. Battcock, G. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- LeWitt, S. “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum* 5/10 (1967): 79-83.
- Pérez Carreño, F. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Colección “La balsa de Medusa”. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003.
- Perreault, A. R. [1971]. “Sólo palabras”. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, ed. Battcock, G. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- Rose, A. R. “Four Interviews”. *Art Magazine* (febrero 1969): 22-23.
- Rose, A. R. [1969]. “Cuatro entrevistas”. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, ed. Battcock, G. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- Rosenberg, H. [1969]. “Arte y palabras”. *La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual*, ed. Battcock, G. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.