

F. GARCIA SEVILLA
COORDENADAS DEL PENSAMIENTO ARTISTICO III
Diciembre, 1973

El Tao que puede ser expresado no es el Tao Absoluto.
El nombre que puede ser revelado no es el Nombre Absoluto.
El Tao siendo eterno carece de Nombre. (Lao-Tse)

Creo fuera mejor no decir nada de las que faltan, pues no se ha de saber decir, ni el entendimiento lo sabe entender, ni las comparaciones pueden servir de declararlo, porque son muy bajas las cosas de la tierra para este fin.
No querría pareciese encarecimiento, porque verdaderamente voy viendo que quedo corta, porque no se puede decir. (Teresa de Avila)

Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo, esto es, lo místico.
De lo que no se puede hablar, mejor es callarse. (Ludwig Wittgenstein)

1. Pensamiento y lenguaje

Representaría un cambio cualitativo importante si en vez de hablar sólo de arte se cambiaran los términos y se hablara de pensamiento y lenguaje artísticos. Ambos entendidos como una unidad inseparable. Uno conduce irremisiblemente al otro: el lenguaje artístico, lo que denominamos corrientemente "arte", conduce a un determinado sistema conceptual que es responsable, y éste a la necesidad de una estructura lingüística para hacerse visible.

Desde este punto se hace imprescindible empezar a plantear el análisis del arte entendiéndolo como una forma específica de pensamiento. Y si lo entendemos como tal, es decir, como lenguaje procedente de nosotros y dirigido a nosotros mismos, el camino más rápido y veraz, entendiendo aquí por verdad la respuesta a un sistema de hechos básicos aceptados por el momento, será el análisis de la estructura lingüística. Sin embargo, al emprender tal proyecto corremos un gravísimo peligro al pensar que nuestro lenguaje, individual o colectivo, va a ser capaz de echar una ojeada a nuestro propio pensamiento, individual o colectivo también, de una manera que, para entendernos, podríamos llamar objetiva. El que nuestro lenguaje se vea condicionado por nuestros propios "trucos" y no nos haga ver, por su identidad o similitud, cuales son, es un grave riesgo que hay que correr.

Con todo, un triple planteamiento del mismo problema representará el camino más indicado para lo que no salga por un sitio, lo haga por otro. Estos tres enfoques de las relaciones entre lenguaje y pensamiento vendrían a la luz de un planteamiento filosófico, etnolingüista o clínico.

Desde un punto de vista filosófico, sobre todo en la filosofía que se ha desarrollado principalmente en este siglo, aunque con puntos de partida diferentes, el lenguaje se presenta como un magnífico instrumento de análisis. Tales planteamientos se centran en

la filosofía de las formas simbólicas, el convencionalismo y el neopositivismo. Todas ellas se diferencian en sus puntos de partida y en como llegan a ellos. Pero todas ellas están de acuerdo en que el lenguaje crea la imagen que nosotros nos hacemos de la realidad, o lo que entendemos por este nombre, imagen ideológica sin duda. Por lo tanto, se descarta la vieja teoría que sostiene que nuestra visión de la realidad, nuestro pensamiento, es un reflejo, a la forma de un espejo, de un sistema de cosas que se situaba fuera de nosotros e independientemente de nosotros.

En este escrito de orientación sólo nos interesa resaltar que la filosofía de las formas simbólicas afirma que existen tantas formas simbólicas como visiones del mundo, el mito, el arte, la ciencia, etc., y que el lenguaje es la forma principal que las coordina. El convencionalismo, por su parte, que todos los resultados que obtenemos y que constituyen nuestra imagen del mundo no están directamente determinados por los datos de la experiencia, sino que dependen de la elección del aparato conceptual a través del cual presentamos los datos de la experiencia. Por último, el neopositivismo basa su teoría en la diferencia de proposiciones significativas, empíricas o tautológicas, y no significativas, metafísicas o pseudo-proposiciones, para los cuales se vale del análisis del lenguaje, haciendo de éste el objeto y medio de su filosofía: los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo.

Desde el punto de vista de la etnolingüística, las afirmaciones sostenidas en terrenos puramente filosóficos y lógicos encuentran su paralelo en el campo de la realidad social.

Las tesis de Sapir-Whorf vienen a confirmar que en la imagen que tenemos del mundo intervienen factores subjetivos, a los cuales se puede atribuir la influencia mediadora del lenguaje socialmente formado. Básicamente sus tesis son dos: 1. el lenguaje, que es un producto social, configura, como sistema lingüístico en el que nos educamos y pensamos desde nuestra infancia, nuestra forma de aprehensión del mundo que nos rodea, y 2. considerando las diferencias existentes entre los medios que crean estos sistemas, los hombres que piensan por medio de estos lenguajes aprehenden el mundo de formas distintas. Y para demostrar esto se apoyan sobre análisis del lenguaje de los llamados pueblos primitivos y comparan su imagen del mundo con la que corresponde a las lenguas europeas.

Por último desde el punto de vista de la psicolingüística, el hecho de que el lenguaje y el pensamiento son dos realidades inseparables viene corroborado clínicamente por dos partes.

Por una, la psicología del desarrollo estudia las relaciones existentes entre el aprendizaje del lenguaje por parte del niño y las relaciones entre ese aprendizaje y sus modos de comportamiento. Asimismo estudia la situación del niño condenado al silencio a causa de la sordera, al mismo tiempo que su retraso intelectual hasta que puede entrar en comunicación con el exterior por medio de otro lenguaje averbal artificialmente formado. Por otra, la unión de pensamiento y lenguaje viene dada por las investigaciones realizadas en torno al hombre que ha perdido las posibilidades de comunicarse verbalmente. Esta imposibilidad de nombrar las cosas, cuando antes se podía hacer sin problemas, tiene su causa en lesiones cerebrales e impiden poner en palabras los pensamientos del sujeto afectado por la afasia.

Tanto una rama de estudio, como la otra, demuestran la incapacidad de desarrollar un pensamiento normal, estadísticamente normal, en las personas que sufren o han sufrido una lesión en algunos de los mecanismos lingüísticos. Y no sólo eso, sino que las personas que están sometidas a condiciones determinadas, ya sean individuales, familiares, sociales o de clase, que les impiden desarrollar su aparato lingüístico en toda su potencia, se ven sometidas a un continuo freno en el desarrollo de sus mecanismos intelectuales. El caso extremo a nivel individual de lo que decimos se centra en los ciegos y sordos de nacimiento, los cuales sólo empiezan a desarrollar el pensamiento cuando se consigue de alguna de las formas traducirles los signos verbales en signos táctiles o de alguna otra especie. A un nivel colectivo, en el niño que por condicionamientos de clase se ve imposibilitado para desarrollar normalmente, en comparación con individuos de su edad, los procesos lingüísticos y de pensamiento, con lo cual se ve siempre en desventaja con el resto.

Tanto desde un punto de vista filosófico, como etnolingüista y como ahora clínico, parece que no caben dudas ya acerca de la unidad de pensamiento y lenguaje: éste es el portador de signos y aquél de significados. Pensamiento y lenguaje son dos formas inseparables e interrelacionadas de un mismo proceso de conocimiento. Existe unidad de pensamiento y lenguaje, aunque no identidad. El lenguaje es un producto social y socialmente condicionado que se le impone al individuo, con lo cual se le impone también una forma determinada de ver y pensar sobre lo que llamamos realidad.

2. Dos formas de organizar el lenguaje

Después de lo expuesto se entenderá que para llegar a las coordenadas que rigen el pensamiento artístico habrá de partir de las que rigen el lenguaje artístico. Es evidente que el pensamiento no se hace visible más que a través del lenguaje, y que por lenguaje no se entienda solamente el verbal, sino cualquier sistema de signos y símbolos, sea cual sea su naturaleza, sobre los que nosotros añadimos un significado.

Para introducirnos en el estudio de las formas que emplea el lenguaje para organizar su discurso, hemos de atender en principio a una primera gran diferencia que polariza dos grandes bloques de discurso que intentan, cada uno por su parte, explicar y dar una imagen del mundo. Por una parte encontramos el discurso que organiza a base de signos unívocos con una significación preestablecida y fijada de antemano. Por otra, el que emplea signos ambiguos con un significado vago y flotante. Estas dos grandes categorías de discurso son las que se conocen, desde su punto de vista metodológico y explicativo, por los nombres de ciencia y magia.

A nosotros el que nos interesa es el discurso segundo, el mágico, pues dentro de él es donde se sitúa lo que denominamos pensamiento artístico.

Puestos ya en el análisis del pensamiento mágico, Frazer a la vista de sus dos grandes tipos de comportamiento saca dos conclusiones o leyes: la de semejanza y la de contacto o contagio. La ley de semejanza o magia homeopática organiza las ideas por semejanza, una cosa es mágica porque se parece a otra que ya lo es, la ley de contacto o

magia contaminante las asocia por contigüidad, dos cosas que estuvieron en contacto continúan actuando como si aún lo estuvieran, lo que hagamos a una repercutirá en la otra.

Sin embargo, esto no es privativo de lo que llamamos pensamiento mágico. Jakobson, en su análisis del lenguaje natural, presenta al signo lingüístico con una estructura bipolar que le obliga a organizarse de dos modos, uno mediante la combinación y otro mediante la selección. Lo que nos interesa es ver como el signo lingüístico, y por extensión el discurso, puede orientarse de dos formas según emplee el desarrollo por semejanza, en el que aparecerá la metáfora, o por contigüidad, en el que aparecerá la metonimia. Así pues la metáfora y metonimia son dos grandes polos que hacen oscilar al discurso.

Estos dos tipos de planteamientos hacen levantar a E. Trías la hipótesis de que la estructura bipolar que encontramos en el lenguaje ordinario y mágico se encuentra también en el mitológico, en el del alienado mental, en el de la simbología onírica y en el discurso literario y poético. Nosotros, por nuestra parte, ampliaríamos estos dos últimos términos citados al discurso artístico en general, pues también en él se cumplen las relaciones de contigüidad y semejanza en la relación del signo o símbolo con lo que denominamos sensación privada.

Desde un punto de vista histórico estas dos grandes organizaciones de signos lingüísticos, en la ciencia a través de identidades y diferencias y en la magia a base de semejanzas y contagios, no existieron siempre. Foucault habla como el discurso en el Renacimiento se organizaba a base de cuatro categorías, conveniencia, emulación, analogía y simpatía/antipatía, que permitían la coexistencia de planteamientos científicos y mágicos. Pero a medida que avanza la evolución del "saber" se van distanciando los conceptos de identidad y diferencia por un lado y los de semejanza y contagio por otro. El saber, el saber que se denominará científico, expulsa de su discurso las categorías de semejanza y contagio, las cuales son recogidas por el loco y el poeta. Ya en tiempos de Descartes encontramos dos tipos de discurso separados e irreconciliables, cada uno con sus propios métodos y presupuestos de base.

Gracias a los estudios de Lévi-Strauss podemos ver que el pensamiento mágico se mueve a nivel de la sensibilidad, sistematizando y clasificando toda una serie de percepciones y sensaciones táctiles, visuales, gustativas, etc., en un proyecto esencialmente racional. Por su parte el pensamiento científico se separa del nivel de las cosas concretas para trabajar con conceptos más abstractos, despojándolos de toda carga connotativa y organizándolos según una estructura lógico-racional. Mientras uno se mueve a nivel de conceptos concretos, el otro lo hace con abstractos. Mientras uno es concreto, el otro es abstracto.

Otra gran diferencia que los separa es que el pensamiento científico divide la realidad en niveles para su estudio, de manera que las leyes y explicaciones formuladas a un nivel no son aplicables a otro. Por su parte el pensamiento mágico no distingue niveles y concibe la realidad como un todo inseparable, sus explicaciones en un campo sirven también en otro. Mientras uno concibe la realidad a modo de compartimentos y niveles, el otro la entiende como una totalidad.

Encontramos, pues, las diferencias entre los dos tipos de organización del discurso. En la ciencia los signos lingüísticos se basan en la precisión de significado y mediante un proceso de abstracción intenta explicar el mundo dividido en niveles diferenciados a través de identidades y diferencias. En la magia los signos lingüísticos se basan en la ambigüedad y a un nivel de cosas concretas intenta explicar el universo como totalidad a través de semejanzas y contagios.

A la luz de esta individualidad de discursos cabe preguntarse cual es la característica general que el pensamiento mágico encuentra en las cosas. En etnología esta característica se llama "mana", nombre que aplican los polinesios a lo oculto y desconocido. Entre nosotros se llama "misterio", "arcano", etc. Este concepto alude a un signo sobreañadido a las cosas que denota lo invisible, lo maravilloso, etc.

A primera vista salta la vaguedad del significado "mana" y sinónimos. Se entiende como un signo sobreañadido a cualquier cosa, como una característica que el pensamiento mágico añade al objeto en su voluntad de mostrar su parte mágica y oculta. Esta parte queda vedada al conocimiento y ha de ser entendida como una cámara oscura en la que nada puede ser visto, ni explicado como el bagaje de conocimientos existentes. Y pensado en la voluntad totalizadora del pensamiento mágico, este concepto constituye un recurso por el que puede tapan los agujeros de sentido y una forma de aludir a efectos o acciones que por salirse de lo común son ignorados. Así el pensamiento mágico puede salvar el desnivel entre lo conocido y desconocido y enfrentarse al mundo como totalidad.

Vemos que el pensamiento científico desarrolla un discurso especializado sobre los objetos, mientras que la magia lo hace sobre la totalidad. El primero rechaza todo lo que su método o perspectiva no puede explicar, el segundo se propone hallar sentido a la totalidad y para ello emplea signos flotantes que le sirven para taponar lo desconocido y los baches de conocimiento.

Visto a grandes rasgos cual es el planteamiento mágico, entendido como una aventura metodológica y sistemática orientada a organizar los signos flotantes para explicar el universo como totalidad, cabe preguntarse ahora sobre las parcelas que componen ese planteamiento, o lo que es igual, sobre la naturaleza y origen de esos signos flotantes.

Entendemos que los signos que emplea el pensamiento mágico para tapan los agujeros de sentido no son fabricados por él, sino que dicha misión le corresponde a lo que llamamos pensamiento artístico, que se sitúa dentro del terreno del discurso que tiende hacia el universo como totalidad.

Por su parte el pensamiento artístico no se preocupa de establecer una red de conocimiento sin agujeros de sentido sino que su función específica es la fabricación de los signos flotantes de significado vago y ambiguo que el pensamiento mágico emplea para taponar lo desconocido, pero que de alguna forma se conoce su existencia. Esos signos que fabrica, que también podríamos denominar "trucos" lingüísticos, aluden a las sensaciones privadas todavía innostradas y que por su naturaleza difusa se ven necesitadas de signos flotantes lo suficientemente ambiguos para ser designadas. Y aquí

no se confunda la especificidad del pensamiento artístico con el psicológico, como parte integrante del científico, ya que ambos se ocupan de lo mismo aunque desde puntos diametralmente opuestos.

El pensamiento artístico organiza la denominada realidad, el terreno común de todo lo conocido y desconocido con una forma específica de trabajo, aludiendo al cúmulo de sensaciones privadas no conocidas hasta el momento, las cuales actúan de cantera para la extracción de signos flotantes, de sentido vago e impreciso. Estos signos son lanzados sin manipulación y en estado puro al conjunto del conocimiento y recogidos por el pensamiento mágico. La forma como el pensamiento artístico fabrica esos signos, trucos lingüísticos, rodeos, metáforas, etc., que aluden a sensaciones privadas es a través de un proceso estrictamente místico, en un intento de aludir con el lenguaje lo que no es posible nombrar por difuso.

Resumiendo, en este apartado se ha visto las dos grandes formas que se puede organizar el discurso: el especializado y unívoco, la ciencia, y el totalitario y ambiguo, la magia. Y cómo dentro de este último el pensamiento artístico es la cantera de los signos flotantes, a través de un planteamiento místico de observación de lo inexpresable, los cuales son recogidos por la metodología y sistematización de la magia a fin de establecer una red que tape los agujeros de sentido, salvando el desnivel entre lo conocido y lo desconocido, desarrollando, por consiguiente, un discurso sobre el universo como totalidad.

3. El signo estético indecible

Una vez viste cual es el lugar que ocupa lo que llamamos pensamiento artístico dentro del bloque general del pensamiento totalitario y ambiguo, se hace necesario esclarecer cual es el funcionamiento de los componentes primeros del pensamiento artístico, esos signos flotantes o conceptos estéticos que dicho pensamiento tiene la característica de hacer visibles.

También hemos visto cómo el pensamiento totalitario ambiguo no rechaza el lenguaje natural, como lo hacía el especializado o científico, sino bien al contrario hacía de éste la materia prima de su trabajo. El pensamiento artístico emplea el lenguaje natural, el que usan todos los días, pero dándole significaciones nuevas con la única herramienta que posee: el aludir a unas cosas por medio de otras.

En este sentido la metáfora se presenta como una de las fuentes más ricas y características que posee el artista para forzar al lenguaje a que facilite nuevas significaciones. Pero no sólo eso, sino que la familia de la metáfora, trucos, juegos, piruetas, rodeos de lenguaje, etc., representa el único camino viable para aludir al campo de las sensaciones privadas, que no poseen palabras específicas para ser designadas, o aunque las tengan se ven obligadas a explicitarse.

Max Bense habla de la metáfora como una variable de carácter lingüístico. La metáfora no pertenece al lenguaje que habla directamente sobre el objeto, sino que dice sobre el lenguaje que habla del objeto, por eso pertenece al metalenguaje y no al lenguaje. De

ahí que la metáfora, y su familia, sea capaz de establecer la transformación y el salto de la información puramente semántica, la del lenguaje, a la estética.

Y aquí entramos en uno de los puntos más importantes que se podría expresar mediante dos problemas. El primero se centraría en un tipo de significado, su naturaleza y características, que nosotros extraemos de los conceptos estéticos. El segundo se centraría en las condiciones necesarias que formulamos para la fabricación y empleo de dichos conceptos.

Respecto al primero, si hacemos un somero análisis del lenguaje natural que emplea el discurso totalitario, el arte por tanto también, veremos que está compuesto por unos grupos de palabras y conceptos en los que podríamos establecer una escala progresiva según su nivel de precisión de significados. Por lo tanto, según sea la naturaleza de los conceptos particulares que se apliquen al discurso, tal será la naturaleza del sentido general. De esto se desprende que influyen dos condiciones necesarias para la aplicación de los términos lingüísticos. Por una parte la naturaleza misma del término por otra, la voluntad del sujeto que lo usa. Es indudable que términos como "cuadrado" o "inteligente" no se ordenan dentro de un mismo nivel de precisión en el interior del lenguaje.

Sólo desde esta perspectiva de una primera división de los términos del lenguaje natural, podemos entender la naturaleza de los conceptos estéticos. En el lenguaje natural existen cantidad de términos universales que hacen alusión a procesos de gusto, percepción, sensibilidad, etc., o lo que se entienda por estas palabras tan recargadas de connotaciones peyorativas, los cuales no poseen un campo semántico definido. Esos mismos términos son de los que se adueña el pensamiento artístico para formular su lenguaje. El instrumento que emplea para el vuelco de la información semántica a estética es la metáfora y similares.

Por aquí podríamos empezar a hablar de las condiciones necesarias de aplicación de tales conceptos estéticos. En cierto sentido, las condiciones necesarias que rigen un concepto estético son las leyes que lo rigen. Pero tales reglas se hacen difíciles de precisar, por no decir imposibles. Los términos estéticos se aplican a situaciones similares pero también contrarias, lo que hace que su significado sea totalmente escurridizo e inaprehensible. Tan sólo hay una forma de aprender el sentido general de esta clase de conceptos, aunque no su significado, y ese modo es mediante el uso. Cada concepto estético tiene una gama de significados que varía según el contexto y el sujeto en que se encuentren. Es necesario que en cada momento se precise la dirección que se le quiera dar, aunque no su significado, en el interior del discurso.

De lo dicho se desprende la imposibilidad de cercar el campo semántico del concepto estético, y por extensión de la obra de arte y del arte mismo, por la razón de que el pensamiento artístico recurre para la creación de signos flotantes a uno de los conceptos que desde el Renacimiento se separaron del "saber": la ambigüedad. Por la ley de la ambigüedad el arte puede hacer frente y formular conceptos de sensaciones privadas del pensamiento las cuales carecen de signos lingüísticos capaces de hacerles alusión de una forma precisa, al menos las sensaciones privadas que representan un avance u novedad en el cúmulo de las ya conocidas, extendidas y estandarizadas. El pensamiento

artístico hace de la ambigüedad del lenguaje natural el fin y el medio de su propio lenguaje.

Con respecto al segundo problema formulado líneas arriba, sobre el tipo de necesidades que obligan al pensamiento en general a formular esta clase especial de conceptos, tendremos que plantear un esquema metafísico del conocimiento. Aquí no nos interesan los factores psicológicos y lógicos que están en la raíz del proceso del conocimiento, sino más concretamente su componente metafísica tal como la ha formulado N. Hartmann.

Entendemos que cada objeto es un conjunto de algo conocido y algo desconocido. Existe una frontera ideal que divide lo conocido y objetivado y lo desconocido o transobjetivo, que es infinito. Toda esa masa de lo transobjetivo contiene una parte susceptible de convertirse en objetivada y otra parte que no.

A medida que vamos avanzando en el proceso del conocimiento de algo concreto, la frontera de lo objetivado va ampliándose e invadiendo el terreno de lo transobjetivo, de tal suerte que esto se convierte en objetivado. Sin embargo, el desplazamiento de la frontera entre lo objetivado y lo transobjetivo tiene un límite, límite que depende de la capacidad cognoscente del individuo o método que se emplee. Entonces aparece una nueva y segunda frontera que no marca el límite de lo desconocido pero con posibilidad de ser conocido, sino el límite de la misma cognoscibilidad. Lo que se sitúa detrás de esta frontera conceptual no es susceptible de conocimiento, es lo que a veces se llama "lo irracional" pero que sería más acertado llamar "lo transinteligible". Sin embargo, este concepto no debe ser confundido con el de ilógico. Lo lógico no es lo racional, ni lo ilógico lo irracional, pues lo lógico y lo ilógico caen de lleno en el campo de la razón. Tampoco ha de ser entendido como lo incognoscible, pues existen cantidad de sensaciones privadas que no puede decirse que se conozcan por una vía lógico-racional y que sin embargo se conocen por medio de otras formas. Hemos de entender por lo transinteligible o irracional lo que no puede ser conocido por medio del desarrollo del lenguaje o un método lógico, sino sólo experimentado, sentido, desde un punto de vista estrictamente místico.

La componente metafísica de la teoría del conocimiento muestra como los conceptos estéticos se comportan como elementos del lenguaje natural pero radicalizando su ambigüedad. Aquí ya podemos ponerlos ambos en contacto, los signos estéticos aluden a lo desconocido. Solamente la necesidad de aludir a conocimientos hasta el momento desconocidos, por no experimentados, es lo que impulsa y da justificación al pensamiento artístico en la fabricación de los conceptos estéticos.

Pero este proyecto de alusión a lo innombrable se sitúa de lleno dentro de un proceso místico, pero de una mística entendida como fruto de los límites del lenguaje. Hemos visto como la ambigüedad era el único medio de hacer frente a las sensaciones privadas y precisamente es gracias a esa ambigüedad que el signo estético se ve imposibilitado de ser definido en palabras. El lenguaje posee unos límites a partir de los cuales es imposible decir con precisión el significado de ciertas organizaciones del mismo lenguaje. Este tipo de significados no pueden ser atrapados por el propio lenguajes, sino sólo aprehendidos o sentidos a través de él. Es un terreno en el que no es posible hablar ya de significado, sino sólo de sentido.

Desde este punto de vista, muchos de los problemas que se presentan como insolubles dentro del pensamiento y lenguaje artísticos dejan de actuar como problemas al comprender que existe un campo que no puede ser explicado por el lenguaje. En este sentido podemos decir como Wittgenstein que "la solución del problema de la vida está en la desaparición de ese problema" o que "hay, ciertamente, lo inexplicable, lo que se muestra a sí mismo, esto es, lo místico".

4. A modo de conclusión

Lo que se ha dicho hasta aquí en el campo de la teoría puede aplicarse al campo del pensamiento artístico actual. Sobre todo el denominado Arte Conceptual, en una reflexión sobre su propia naturaleza en cuanto discurso, ha posibilitado la plataforma de visión de su propia metodología basada en la ambigüedad del signo que fabrica y de su campo de trabajo más allá de los límites del lenguaje y del pensamiento discursivo lógico-racional. De ahí que Sol Lewitt hable que "los artistas conceptuales son místicos mas que racionalistas, porque saltan a conclusiones que la lógica no puede alcanzar", o que Bruce Nauman afirme que "la verdad artística se ofrece al mundo revelando verdades místicas".

Pero no sólo en eso el Arte Conceptual toma conciencia de su posición junto a la mística, sino que también lo hace de la finalidad de su discurso al intentar alcanzar el universo como totalidad.

Ahora se puede tener una perspectiva temporal bastante clara de lo que es la esencia del planteamiento artístico conceptual, ya que sus distintos puntos de partida y sus tres formas principales de comunicación lingüística han venido a cerrar el universo como totalidad, en un proyecto de alcanzar la unidad. Concept-art, Body-art y Land-art no son más que la versión lingüística de tres conceptos simbólicos, designados por Pensamiento, Cuerpo y Naturaleza, destinados a incluir y alcanzar la totalidad.

Sin embargo, también es verdad que la mayoría de artistas conceptuales no se han planteado el abarcar la totalidad como proyecto y se han "especializado" en uno sólo de los anteriores sectores lingüísticos. Aunque también es verdad que muchos de ellos han saltado continuamente de uno a otro.

A pesar de que se mantengan las divisiones y parcelas dentro del pensamiento del Arte Conceptual, los lazos de unión entre ellas son tan grandes que no es posible enfrentarse a una sin hacerlo desde las otras dos. Pensar en una supone pensar en las otras dos: es aquí donde el proyecto de totalidad se presenta.