

F. GARCIA SEVILLA

**TESINA: APROXIMACION A UN ESTUDIO DE LA TEORIA Y PRACTICA
DEL ARTE CONCEPTUAL**

1973

1. INTRODUCCION
2. LA DIALECTICA DEL LENGUAJE Y PENSAMIENTO
 - 2.1 Presentación del capítulo
 - 2.2 El punto de vista filosófico
 - 2.3 El punto de vista etnolingüístico
 - 2.4 El punto de vista psicolingüístico
 - 2.5 La necesidad de la articulación lingüístico-conceptual
 - 2.6 Notas
3. DOS FORMAS DE ARTICULACION LINGÜÍSTICA
 - 3.1 Enlace con el capítulo anterior
 - 3.2 La articulación ideológica: la semejanza y el contacto
 - 3.3 La estructura bipolar del lenguaje natural: la metáfora y la metonimia
 - 3.4 Estudio diacrónico del discurso ideológico y científico
 - 3.5 Corte sincrónico del discurso ideológico y científico
 - 3.6 El nexo de unión de las cosas en la ideología
 - 3.7 La dialéctica ideológico-científica en el proceso del conocimiento
 - 3.8 Notas
4. LA INDECIBILIDAD FACTICA DE LA ARTICULACION ESTETICA
 - 4.1 Enlace con el capítulo anterior
 - 4.2 La ambigüedad semántica de la articulación estética
 - 4.3 El punto de partida de la articulación estética
 - 4.4 La relación del arte con lo desconocido
 - 4.5 La indecibilidad fáctica del arte como consecuencia
 - 4.6 Notas
5. A MODO DE CONCLUSIONES
6. BIBLIOGRAFIA CITADA
7. APENDICE BIBLIOGRAFICO

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 Ávila)

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. Introducción

El presente trabajo es una Tesis de Licenciatura que se titula Aproximación a un Estudio de la Teoría y Práctica del Arte Conceptual. Y realmente no trata de ser más que esto, una aproximación, un proyecto. Aproximación al campo teórico y práctico sobre los que extiende su validez la articulación significativa conceptual. Proyecto para un futuro estudio de Tesis de Doctorado mucho más ambicioso que vaya más allá de los márgenes abiertos en el presente. Este trabajo tampoco pretende ser un estudio diacrónico, es decir, histórico, de la práctica artística conceptual. Este tipo de discurso específico está formalizándose justamente en estos momentos. Por eso, pretender un estudio diacrónico no dejaría de ser más que el desarrollo de un discurso formalista sin el trasfondo de una perspectiva real histórica. Actualmente estamos viviendo el instante preciso en que se desarrolla el arte conceptual a través de su propia transformación. Aventurar procesos históricos completos o fórmulas estructurales cerradas supondría poseer facultades proféticas. Y nosotros no las tenemos.

Este estudio es un trabajo abierto. Un trabajo de investigación directa con carácter, si se quiere, de ensayo. Por eso se presta a la siempre edificante y positiva tarea crítica. De hecho, muchas partes de las que lo componen han sido ya presentadas y discutidas en distintos coloquios y conferencias sobre arte y, en especial, sobre arte conceptual, durante el pasado curso y el presente. Asimismo, este trabajo no pretende ser totalizante, sino que es muy consciente de su carácter parcial, ya que limita su campo de estudio a uno de los puntos primeros que atañen a la práctica conceptual. Pretendemos acotar el campo semántico significativo de la misma articulación estética, su origen y sus límites. Pretendemos incidir de lleno en este punto, aunque sin olvidar otros que son igualmente necesarios para el esclarecimiento de su especificidad.

El arte conceptual es una práctica que se caracteriza por desarrollar un metalenguaje artístico, es decir, desarrolla un discurso sobre sí mismo, ya sea desde posiciones específicas-internas o contextuales-externas. Por eso, el arte conceptual es un discurso que, al ser una reflexión sobre la misma naturaleza artística, puede interesar a cualquier persona preocupada por temas artísticos, cualquiera que sea la naturaleza de estos temas. Este trabajo, a pesar de su parcialidad, intenta incidir de lleno en este punto y situar al lector justo en el momento en que se inicia el discurso artístico.

El hecho de que nosotros mismos seamos realizadores prácticos de la transformación del arte conceptual, es decir, que nos preocupemos tanto de su teoría como de su práctica, nos ha llevado a un planteamiento nuevo de su estudio teórico. Aunque también somos conscientes de que posiblemente esto sea una de sus limitaciones y uno de los motivos de una posible falta de "objetividad", ya que estaremos hablando desde posiciones muy concretas y bajo la influencia de muchos problemas específicos determinados. Así pues, este trabajo no es un estudio "del" arte conceptual, sino un trabajo "de", "desde", "en" la práctica conceptual. De ahí que el orden de concreción de los capítulos no se presente "para" explicar o justificar trabajos específicos "de" la propia práctica significativa conceptual. Los capítulos presentan y trabajan temas que forman y transforman dicha práctica. Básicamente hemos reunido los problemas específicos que en estos momentos nos preocupan bajo tres grandes epígrafes:

1. La dialéctica del lenguaje y el pensamiento.
2. Dos formas de organización lingüística.
3. La indecibilidad fáctica de la articulación estética.

Si bien a primera vista estos epígrafes pudieran parecer desconectados de la práctica del arte conceptual, esto no deja de ser más que una ilusión óptica. Todos ellos, por el contrario, se dirigen hacia una misma dirección, en un proceso cada vez más concreto. Se pasa de niveles generales a niveles particulares a través de un método deductivo. Una atenta lectura de los mismos desvelará su fértil matrimonio entre la teoría y la práctica conceptuales.

El método de estudio que empleamos se ha desarrollado a partir de un planteamiento analítico del lenguaje. Una metodología lingüística atraviesa toda la teoría del trabajo. Metodología, por otra parte, tan peculiar a la propia práctica conceptual. Un doble planteamiento de la estructura específica de los discursos ideológico y científico nos posibilitará ver cuál es el lugar en que se sitúa la práctica significativa específica del arte. Y concretamente del arte conceptual. Asimismo nos permitirá comparar la naturaleza de ambos discursos a fin de trazar una línea demarcatoria entre la univocidad y la ambigüedad de los signos empleados en su interior. Comparación que nos llevará a considerar la indecibilidad fáctica del discurso artístico, tomada desde su punto de vista más riguroso, aunque sin olvidar por ello sus otros tipos de decibilidad.

Ni que decir tiene que la bibliografía sobre el tema es escasísima. Además, los libros que hemos conseguido no son de carácter teórico-analítico, sino un simple acumulo de las más diferentes prácticas conceptuales. Podríamos decir de ellos que son la quintaesencia de lo que se ha publicado hasta el momento en las diferentes revistas especializadas en arte actual. En este sentido hemos de decir que no nos hemos contentado con la selección hecha por los autores de dichos libros, por otra parte, muy acertada, y hemos recurrido directamente a las fuentes de origen, en la medida, claro está, de nuestras posibilidades. Por eso hemos añadido al final de este estudio un Apéndice que, por primera vez en nuestro país, estructura una bibliografía específica sobre el tema, la cual ha pasado a ser una de las bases de partida del futuro estudio que ya hemos emprendido. A la vez que puede constituir un magnífico material de consulta para todas aquellas personas que deseen iniciar otro tipo de investigación sobre este mismo tema.

No hemos incluido en este trabajo fotografía alguna, como es costumbre en las Tesis de Licenciatura del Departamento de Historia del Arte, ya que la propia práctica conceptual no necesita ser vista para entenderse. Una práctica artística que carga su acento sobre el polo mental y no sobre el físico, posibilita la alusión a los trabajos de una manera "conceptual", no física, aunque también es verdad que la alusión lingüística de un trabajo no es el equivalente del trabajo mismo. No ocurría lo mismo con las anteriores prácticas artísticas en las que era necesario la presentación material del trabajo. He aquí ya una de las grandes diferencias de las prácticas anteriores y la del objeto de nuestro estudio.

Por último diremos que en la actualidad se está preparando una nueva versión del presente estudio, en vistas a su posible publicación. En ella se incluirán diferentes apartados con listas casi exhaustivas de trabajos comentados de arte conceptual, tanto nacionales como extranjeros, clasificados bajo las directrices que se muestran aquí. Esta modificación era necesaria para la divulgación de una práctica artística ,tan poco conocida a nivel general, a través del medio de una publicación. No lo era, por el contrario, en el caso de una Tesis de Licenciatura que iba dirigida justamente a estudiosos del arte.

2. LA DIALECTICA DEL LENGUAJE Y EL PENSAMIENTO

2. LA DIALECTICA DEL LENGUAJE Y EL PENSAMIENTO

2.1 Presentación del capítulo

El inicio de cualquier estudio siempre viene condicionado por las primeras palabras. De ahí que este primer apartado sea la presentación de los principios básicos sobre los que se va a levantar el presente discurso. Aunque también somos conscientes de que sean los límites mismos sobre los que extienda su validez. Por todo ello, intentaremos siempre someternos al campo específico de los postulados primeros en que se basa todo este estudio. Aunque esto no quiera decir que eludamos un planteamiento crítico de cualquier sistema de ideas, y de su transformación en otros que se ajusten mejor a los intereses teórico-ideológicos a que nos interesa llegar.

Este primer apartado presenta una serie de teorías, ya suficientemente conocidas, que precisamente no provienen de metodologías específicamente artísticas. Pero que, según nuestro planteamiento inicial, son imprescindibles como punto de arranque para llegar a una formulación correcta de la teoría y práctica del arte conceptual. Al menos desde la plataforma teórica en que nos movemos en la estructuración del presente estudio.

Hasta hace muy poco se hablaba del arte como algo aislado de cualquier relación de tipo lingüístico, como algo que estaba allí sin más, como algo que tenía que cogerse por el lugar que cada uno pudiera. Más tarde, ya bastante avanzado nuestro siglo, una visión más profunda de la naturaleza y especificidad artística plantea el arte como un hecho semiológico, y por lo tanto inseparable de un planteamiento lingüístico. De ahí que ya no sea correcto seguir hablando del arte como una práctica aislada sin ninguna relación con su contexto. La sociología del arte echó luz sobre el planteamiento de tipo social, entroncando las producciones artísticas en el marco de unas clases y de unas ideologías determinadas con sus propios sistemas de producción. Es decir, situó las obras dentro de un contexto determinado, condicionado por unos intereses también determinados. Por su parte, la visión del arte como lenguaje amplió más el campo teórico, al demostrar que el mismo lenguaje, y por lo tanto también el lenguaje artístico, era un producto social tan condicionado en sus mismas bases por las relaciones contextuales y sociales, como los demás sistemas ideológicos yuxtapuestos a ellas, como cualquier otra práctica social.

Pero no sólo por eso la visión lingüística del arte supuso un paso adelante con respecto al enfoque sociologista, sino que también supuso un esclarecimiento de la propia especificidad artística, en cuanto al lenguaje empleado, la cual había sido olvidada por el anterior tipo de planteamiento. Y más que olvidada, sería más justo decir que no fue descubierta, pues, como veremos, una metodología determinada de estudio a través de un determinado lenguaje sólo descubre los campos que ya lleva implícitos en sus mismas posibilidades, no necesitando más que desarrollarlos.

Por todo lo expuesto, creemos que es imprescindible hablar ya en este texto no del arte entendido como un conjunto de productos artísticos aislados y sin ninguna relación de tipo interno-específico y externo-contextual. Sino de una relación dialéctica entre la especificidad del lenguaje artístico y el sistema semiótico conceptual, de articulación significativa o de pensamiento, como se prefiera llamarlo, como un todo indisoluble que tiene como resultado una práctica significante determinada, demarcada, como veremos, de cualquier otro tipo de práctica significante. Con esto no negamos la posibilidad de remisión teórica a esta articulación significativa, o de pensamiento, a través de las producciones artísticas, esto es, obras de arte, metodología que es la única viable en cuanto nos enfrentamos a prácticas significantes ya alejadas y perfectamente localizadas en el tiempo. Pero que consideramos que no es la correcta, en cuanto nos enfrentamos al estudio de teorías y prácticas que se están gestando precisamente en estos momentos. En el primer caso, y por poner un símil, sería como hacer una autopsia para llegar al conocimiento de las causas de muerte de un cadáver, del que no sabíamos anteriormente nada. En el segundo, el estudio de su defunción a través y como consecuencia de su historia clínica, desde su ingreso en el hospital.

Desde nuestro punto de vista, el arte no es más que la consecuencia de una determinada conducta íntimamente ligada a una articulación significativa de tipo conceptual, cuyo nexo de unión es el lenguaje específico empleado. Y aquí, justamente en el momento en que ponemos en contacto una articulación significativa, un lenguaje específico y una práctica determinada, es cuando aparecen los primeros problemas. ¿De qué forma alude el producto que llamamos artístico al sistema de pensamiento que lo ha originado? ¿Es viable y operativo establecer diferencias substanciales entre uno y otro? ¿Posee el mismo orden de puntos de contacto tal como se relacionan las palabras y las cosas? o, ¿será como simplemente alude el lenguaje al pensamiento, convirtiéndose la mayoría de las veces en una especie de espejismo?.

A pesar de que estas primeras preguntas, junto con muchísimas otras que están implícitas, no tengan respuesta de una manera categórica y rápida, se desprende, desde nuestro punto de vista, un hecho importante. A saber, la imposibilidad de poder pensar en cualquier producción artística, sin que exista una articulación significativa conceptual en íntima relación dialéctica. Sin embargo, como limitación a esta afirmación, podemos decir que sí es posible la existencia de un pensamiento artístico, o articulación significativa estética, lo mismo da, sin la existencia de un tipo determinado de arte, o, al menos, lo que se entiende bajo el concepto de un arte material u objetual. El tipo de práctica artística a que nos referimos está ligado íntimamente a la vida biológica. No es casual que en los últimos decenios hayan surgido tantos movimientos e individualidades que levantan su praxis sobre el postulado de "arte igual a vida". En estos casos, el que su práctica artística sea objetualizada a través de la información, e

introducida en los contextos habituales del arte, no niega lo que decimos, ya que solamente parte de esta praxis es informada en el momento en que se produce, o lo es muchos años después, o no lo es nunca.

Estos dos planteamientos de existencia de una práctica que podríamos llamar objetual, ligada dialécticamente a una articulación significativa de tipo conceptual, y de una práctica sin una posible objetuación, pero basada en una articulación significativa de especificidad artística, vienen a formular el concepto de arte como sistema semiótico de pensamiento, más que como consecuencia de ese mismo sistema.

Uno de los problemas que afectan a todo tipo de pensamiento, cualquiera que sea el terreno en que se desenvuelva, es que se vea escindido de un cierto tipo de conducta o comportamiento más o menos ajustado a su marco teórico. Es decir, que lo que se desarrolle en el pensamiento sea lo mismo, lógicamente, salvando las distancias y naturalezas, que lo que se haga en el campo de la acción. Desde este punto de vista, el comportamiento artístico, simbiosis entre el campo conceptual y físico, se presenta como una de las posibles formas de vivir la vida. Pero entiéndase que esta forma no está desligada de los condicionamientos ambientales que la rodean, ya sean de especificidad en su interior o de contexto en su exterior.

Si hemos entendido el arte como una unidad entre un sistema de conocimiento, ya veremos de qué naturaleza, y comportamiento, no podemos seguir pensando en él como algo que en un momento dado se toma prestado, para llevar a término cualquier acción de tipo teórico o práctico y, momentos después, se abandona sin más. Si así fuera, no habiéramos hecho avanzar en absoluto la teoría, porque seguiríamos presentando una determinada práctica como un producto aislado y sin continuidad. Como fruto de un planteamiento idealista, se desliga la producción artística de cualquier tipo de especificidad, sea de producción o de contexto.

Esta concepción idealista de uso del arte, como algo que se emplea esporádicamente y por aislado de un bloque general de pensamiento, colocado a modo de cimientos del edificio artístico, no es la que nos interesa desarrollar aquí. En todo caso, tendría que ser estudiada en otro lugar, haciendo más hincapié en factores psicológicos y sociológicos de status social y competencia.

Entendiendo que es otro el problema que ahora nos interesa presentar, nos inclinamos hacia una concepción de la práctica significativa artística, teoría y práctica, como un sistema de conocimiento. De un conocimiento que se sitúa en el interior de la ideología. De un conocimiento que posee un método de lenguaje específico, que le hace demarcarse de cualquier otro tipo de práctica significativa. Más adelante, y en su momento oportuno, veremos con más detalle lo que se entiende por todo este tipo de enunciados.

Llegados a este punto, se hace ya imprescindible empezar a plantear el análisis del arte entendiéndolo como una práctica significativa. Es decir, como la relación dialéctica entre una articulación conceptual significativa y una práctica material de carácter semiótico. Por ello, si entendemos el arte como la relación dialéctica entre estos dos polos, sobre los cuales se extiende un determinado tipo de lenguaje, el camino más

rápido para introducirnos en su naturaleza específica, y el más correcto, entendido como la respuesta a un sistema de hechos básicos aceptados en un momento, será el análisis de la estructura lingüística. Con todo hay que advertir que, al emprender semejante proyecto, corremos un gravísimo peligro, al pensar que nuestro lenguaje, individual o colectivo, va a ser capaz de echar una ojeada al interior de nuestro propio pensamiento, individual o colectivo también, de una manera que, para entendernos, podríamos llamar objetiva. El que nuestro lenguaje esté condicionado por nuestros propios "trucos" y "juegos", y no nos los descubra por su identidad o similitud, es un grave riesgo, pero que no obstante vale la pena correr.

El problema más importante que se presenta en estos momentos es el de esclarecer por todos los medios las relaciones que existen entre pensamiento y lenguaje, antes de ver cuál es la especificidad del lenguaje artístico, ya que éste es sólo parte de aquél. Por ello vamos a exponer una serie de teorías que no provienen del campo artístico, sino de disciplinas muy diversas, y que actualmente se consideran como "verdaderas" según el bloque que se posee de conocimientos contrastados. Básicamente vamos a seguir las directrices ofrecidas en el libro *Lenguaje y Conocimiento* de A. Schaff, las cuales se centran, para el estudio de las relaciones entre lenguaje y pensamiento, sobre un triple enfoque filosófico, etnolingüista y psicolingüista. De todos modos, aunque las líneas generales sean las dictadas por A. Schaff, hemos añadido por nuestra cuenta otras muchas opiniones y planteamientos, que nos parecen interesantes para acabar de completar esa rápida y sintética visión.

2.2 El punto de vista filosófico

En principio plantearemos, dentro del triple enfoque antes citado, el punto de vista filosófico, ya que algunas y más importantes corrientes filosóficas surgidas en nuestro siglo han visto en el lenguaje un magnífico instrumento de análisis. Los planteamientos filosóficos escogidos se conocen por los nombres de filosofía de las formas simbólicas, convencionalismo y neopositivismo. Todas ellas presentan una serie de posiciones e intereses diferentes, incluso contrarios, así como diferencias en sus puntos de partida, y en el modo de llegar a sus resultados. Pero todas ellas coinciden en el punto básico que a nosotros nos interesa, esto es, que el lenguaje crea la imagen que nos hacemos de la realidad, imagen ideológica sin duda. Por lo tanto, todas ellas descartan la teoría sostenida hasta el momento de que nuestra visión de la realidad es un reflejo, a la manera de un espejo, de un sistema de cosas situado fuera e independientemente de nosotros (1).

Entiéndase bien que hemos dicho que el lenguaje, un determinado lenguaje, formula la imagen que conocemos de la realidad. Es importante recalcar que es la imagen y no la misma realidad, pues afirmar lo contrario supondría que la existencia física de la realidad vendría supeditada a la existencia del lenguaje, con lo cual caeríamos en una postura idealista.

Los tres planteamientos antes citados llegan a la misma conclusión que el lenguaje crea la imagen de la realidad por caminos muy diferentes. Por lo tanto, será imprescindible mirar un poco en el interior de tales sistemas de ideas para ver los posibles puntos de contacto y divergencia.

Por su parte, la filosofía de las formas simbólicas, cuyo principal representante es E. Cassirer, sostiene la teoría de que el conocimiento que poseemos del mundo no es un simple reflejo de la realidad, sino que, bien al contrario, es el conocimiento que crea este mundo. Estas ideas enlazan lógicamente con la concepción del conocimiento de carácter apriorístico, tal como lo formulaba Kant. Es importante subrayar que E. Cassirer no centra el conocimiento de las cosas sobre el mundo real, sino que la imagen que nosotros tenemos de las cosas forma el conocimiento. Dicho conocimiento se presenta como el resultado de las formas simbólicas de carácter apriorístico.

Estas formas simbólicas son las que condicionan el posterior conocimiento del mundo. Y bajo la denominación de forma simbólica debe entenderse, siguiendo fielmente el pensamiento de Cassirer, toda energía del espíritu, a través de la cual se une un contenido significativo intelectual a un signo significativo concreto, y se relaciona íntimamente con este signo. De ahí que en todas las formas simbólicas se destaca el fenómeno fundamental de que nuestra conciencia no se ocupa de percibir la impresión de lo externo, sino que relaciona cada impresión con la actividad libre de la expresión. Un mundo de signos e imágenes antecreados se contraponen a lo que llamamos realidad objetiva de las cosas, y se afirma contra ella con una plenitud autónoma y una fuerza originaria.

Las formas simbólicas quedan en el más oscuro de los misterios al ser formuladas como "energía del espíritu". Pero son ellas las que crean la imagen de la realidad. Esta imagen viene condicionada por las principales formas simbólicas que Cassirer considera: el mito, el arte, el lenguaje y las ciencias. Todas ellas representan las grandes directrices del movimiento intelectual, dando una imagen singular y múltiple de la realidad.

Así se afirma que "los signos simbólicos que hallamos en el lenguaje, en el mito, en el arte, no "están" primero para alcanzar después más allá de este ser una significación determinada, sino que con ellos surge todo ser sólo a partir de la significación. Su contenido se disuelve pura y totalmente en la función de significar. Aquí la conciencia, para aprehender el todo en lo individual, no está sujeta al estímulo de lo individual mismo que debe estar dado en cuanto a tal, sino que aquí "crea" ella para sí misma determinados contenidos sensibles concretos a manera de expresión para determinados complejos significativos" (2).

Desde este punto de vista, el lenguaje no se presenta como un reproductor de lo exterior, sino precisamente como ordenador de las impresiones recibidas. "Este proceso de conformación se lleva a cabo de diferentes maneras y de acuerdo con diferentes principios constitutivos en la ciencia y en el lenguaje, en el arte y en el mito: pero todos ellos concuerdan en que aquello que finalmente se nos presenta como producto de la actividad en nada se parece ya al mero "material" del cual habían partido inicialmente (...) El mito y el arte, el lenguaje y la ciencia son, en este sentido, creaciones "para" integrar al ser: no son simples copias de la realidad presente, sino que representan las grandes direcciones de la trayectoria espiritual, del proceso lineal en el cual se constituye para nosotros la realidad como única y múltiple, como una multiplicidad de

configuraciones que, en última instancia, son unificadas a una sola unidad de significación" (3).

Estos planteamientos de Cassirer avanzan en gran parte lo que expondremos más tarde, en el momento de sacar cierto tipo de conclusiones sobre el condicionante que supone la elección de un determinado aparato lingüístico-conceptual para el estudio de cualquier hecho. Pero sólo desde esta multiplicidad de los sistemas de signos, podemos entender la variedad de puntos de mira que existen para el conocimiento de la realidad. Multiplicidad que en nuestro caso concreto del estudio del lenguaje artístico se agudiza, ya que éste basa toda su significación en la pluralidad de sentidos, esto es, en la ambigüedad.

Desde el punto de vista que ahora nos ocupa que, a pesar de la pluralidad de formas simbólicas que existen como forjadoras de las diferentes imágenes que nos formamos del mundo, que es el lenguaje quien se presenta como forma principal que condiciona y rige todas las demás, pues el resto de formas simbólicas se valen de él. En este sentido queda claro que es el propio lenguaje quien, con su estructura y naturaleza, crea la imagen del mundo. Así como que el lenguaje no se presente a modo de intermediario entre la realidad externa y nuestro conocimiento interno.

No vamos a discutir aquí sobre los postulados empíricos sobre los que se levanta esta teoría. Es decir, no vamos a someterla a la criba de otra especificidad lingüística, en este caso científica, ni sobre si son primero las formas simbólicas de que se habla, o las cosas que originan esas formas, pues nuestro fin no es el desarrollar un discurso de crítica filosófica. Con todo, diremos que, desde nuestro punto de vista, la filosofía de las formas simbólicas pertenece a lo que podríamos denominar una teoría de tipo intuicionista e idealista. Sin embargo, desde una óptica más alejada en el tiempo, dicha filosofía se sitúa como punto de arranque, al poner de relieve un hecho muy importante, ya que dichas formas al surgir del lenguaje vienen ya marcadas por condicionamientos sociales, y por tanto ideológicos, que se transmiten a través del aprendizaje del propio lenguaje. En este sentido, el lenguaje se presenta como el transmisor de las concepciones de clase y grupos sociales, formando en el que lo aprende una forma determinada de visión del mundo. Con estas últimas opiniones pretendemos dar la vuelta, a la forma en como lo hizo Marx con respecto a Hegel, a las lúcidas intuiciones de Cassirer, más tarde comprobadas por la etnolingüística y la psicolingüística, para demarcarlas de planteamientos idealistas, aunque no ideológicos.

La segunda teoría, a que nos referíamos en esta triple visión filosófica, era la que se conoce por el nombre de convencionalismo. Siguiendo las líneas generales del citado A. Schaff, vemos que el convencionalismo se inicia en el siglo pasado cuando Poincaré desarrolla el concepto de "convención". Es decir, la simplicidad de descripción y utilidad desde el punto de vista práctico. El convencionalista carga el peso de su teoría sobre la necesidad de idealización a la hora de formular una ley científica, sobre todo en lo que se refiere a las matemáticas. Este tipo de planteamientos apenas estaban relacionados con una teoría del lenguaje hasta el momento en que Poincaré avanzó la teoría al decir que las leyes científicas eran definiciones. Poco después, Le Roy relaciona el convencionalismo con la filosofía del lenguaje, con lo cual se entendía que

las definiciones o leyes científicas estaban condicionadas por la elección del lenguaje, o, como diría Cassirer, por una forma simbólica científica.

Desde estos presupuestos, el epistemólogo polaco K. Ajdukiewicz, ya a medio camino del neopositivismo, puede afirmar que "en el proceso pretendemos generalizar y radicalizar esta tesis del convencionalismo corriente. En efecto, queremos establecer y justificar la afirmación de que no sólo algunos, sino 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 del aparato conceptual a través del cual presentamos los datos de la experiencia. Pero este aparato conceptual podemos cogerlo de uno u otro modo, con lo cual varía toda nuestra imagen del mundo. Es decir, que mientras alguien emplea un aparato conceptual determinado, se le impone el reconocimiento de determinados datos de la experiencia. Pero los mismos datos de la experiencia no le obligan en absoluto al reconocimiento de estos resultados, pues puede valerse de otro aparato conceptual de acuerdo con el cual los mismos datos de la experiencia ya no le obligan al reconocimiento de aquellos resultados, pues éstos ya no le aparecen en el nuevo aparato conceptual" (4).

Así pues, según las ideas principales que se extraen de este texto, vemos que la visión del mundo depende del aparato conceptual, por lo tanto lingüístico, que elijamos para formular un determinado conocimiento de la realidad. Y que según sea la naturaleza del aparato elegido, así será también la naturaleza de los problemas y soluciones. Pero mientras estas ideas básicas quedan claras, lo que no queda tanto es si la elección del aparato conceptual-lingüístico es tan fácil de llevar a la práctica como parece que se desprende líneas más arriba. O si, por el contrario, viene condicionada por factores externos de tipo histórico-social en el propio aprendizaje de una lengua.

Cogiendo la idea básica del convencionalismo radical, vemos que en el fondo late el mismo punto que vimos en la teoría de las formas simbólicas. Además, al poner de relieve, al menos en la teoría, la elección de cualquier lenguaje, desaparecen entonces las categorías de verdadero y falso, si no es en relación a un sistema de referencias dentro del aparato conceptual-lingüístico que hayamos elegido. Desde este punto de vista se demarcan claramente los distintos campos de realidades. Así, la verdad mitológica es cierta, única y exclusivamente, dentro del discurso mitológico, como la científica lo es dentro del científico, y la artística dentro del artístico. Solamente podemos empezar a hablar de falsedad cuando tamizamos un lenguaje de una naturaleza específica a través de otro de naturaleza distinta. De ahí que el discurso mitológico sea falso desde las posiciones del discurso científico, o viceversa.

Haciendo un poco de balance de lo expuesto hasta el momento, vemos que tanto la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer, como la postura radical del convencionalismo de Ajdukiewicz, a pesar de sus divergencias de planteamientos, desembocan a una posición similar, al menos desde la óptica que nos interesa ahora. Esto es, que el lenguaje crea o influye de manera primordial en la imagen que nos formamos del mundo.

Ahora, para acabar con la triple exposición filosófica sobre las relaciones que existen entre pensamiento y lenguaje, no nos queda más que ver sintéticamente cuáles han sido

las tesis del movimiento filosófico, que posiblemente ha tenido más seguidores en nuestro siglo, el neopositivismo.

El neopositivismo o empirismo lógico basa toda su teoría en una diferencia, la de las proposiciones significativas, sean empíricas o tautológicas, y las no significativas, las metafísicas o pseudoproposiciones. Para llevar a término el análisis de esta diferencia, el neopositivismo se vale del análisis del lenguaje, haciendo de éste el principal objeto de su filosofía.

Todo este programa de distinción entre proposiciones significativas y no significativas comportaba una violenta tendencia antimetafísica. Pero no por considerar que las proposiciones metafísicas fueran falsas, sino porque carecían de significación al no poder ser verificadas. El neopositivismo incluía todo un programa de sumisión de la filosofía a los resultados de la ciencia. Sin embargo, la crítica, casi visceral, que los neopositivistas hicieron a la metafísica, no fue una crítica real. Simplemente se trataba de una ilusión, de una "ilusión analítica", por emplear el término de E. Trías, ya que ellos mismos, los neopositivistas, cayeron en otro tipo de metafísica, la creencia de que sólo el lenguaje fáctico tenía sentido, llegando algunos a los límites de la propia mística.

Pero lo que sí hizo ver claro el neopositivismo es el peligro que late bajo una incorrecta utilización de los componentes lingüísticos, dada la polivalencia de significados y sentidos que cada uno de nosotros, como individuos o como grupos, poseemos de las palabras. Al menos en lo que respecta al lenguaje natural, aunque también en los llamados artificiales o especializados. El neopositivismo carga pues con el peso de analizar el lenguaje a través del propio lenguaje. Hace de éste no sólo su objeto, sino también su medio de análisis.

En esta rápida visión sobre el positivismo lógico nos parece interesante subrayar la crítica hecha por A. Schaff, porque desvela una de las componentes idealistas del neopositivismo, al afirmar que el convertir la realidad extralingüística en objeto de investigación es caer en un planteamiento metafísico. Es decir, en una serie de proposiciones que carecen de sentido y que por lo tanto son pseudoproblemas. Así como igualmente muestra una componente idealista, cuando afirma que el único objeto de la filosofía es el análisis del lenguaje. Con lo cual coloca la creación subjetiva del intelecto en el lugar de la realidad objetiva (5).

Pero al neopositivismo sólo le interesaba establecer una fuerte demarcación entre lo que entendía por verdaderos problemas y lo que denominaba pseudoproblemas carentes de sentido. Asimismo sobrevaloraba la importancia de elección de un determinado lenguaje, que recogía del convencionalismo. Por eso, Wittgenstein, uno de los pensadores que caló más profundamente en su análisis, incluso hasta terrenos místicos, puede decir en las páginas de su *Tractatus Logico-Philosophicus*:

"5.6 Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo.

5.61 La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites.

Nosotros no podemos, pues, decir en lógica: en el mundo hay esto y lo de más allá; aquello y lo otro, no. Esto parece, aparentemente, presuponer que

excluimos ciertas posibilidades, lo que no puede ser, pues, de lo contrario la lógica saldría de los límites del mundo; esto es, siempre que pudiese considerar igualmente estos límites también desde el otro lado.

Lo que no podemos pensar no podemos pensarlo. Tampoco, pues, podemos decir lo que no podemos pensar.

5.62 Esta observación es la clave para decidir acerca de la cuestión de cuánto haya de verdad en el solipismo. En realidad, lo que el solipismo significa es totalmente correcto; sólo que no puede decirse, sino mostrarse. Que el mundo es mi mundo, se muestra en que los límites del lenguaje (del lenguaje que yo solo entiendo) significan los límites de mi mundo.

5.621 Mundo y vida son una sola cosa.

5.63 Yo soy mi mundo. (El microcosmos). "(6).

Vemos, pues, que el radical planteamiento de Wittgenstein incide sobre las ideas de que nos estamos ocupando: que un determinado lenguaje crea una imagen determinada de la realidad. Y, a pesar de que las ideas de Wittgenstein corran por caminos muy individualistas, sobre todo en la última sentencia citada, creemos que son extrapolables a planos de grupos y clases sociales. Esto es, que la suma de imágenes de mundos individuales se articulan dialécticamente con una imagen ideológica general de la realidad, condicionada por infinidad de factores pero prevaleciendo, en última instancia, la infraestructura económica y sus consiguientes relaciones de producción.

Completando esta visión, diremos que la relatividad de la imagen que sacamos del mundo viene condicionada por las posibilidades y los límites del lenguaje empleado. En pocos párrafos más abajo de los anteriormente citados, Wittgenstein afirma que "ninguna parte de nuestra experiencia es "a priori". Todo lo que nosotros vemos podría ser de otro modo. Todo lo que nosotros podemos describir podría también serlo de otro modo. No hay ningún orden "a priori" de las cosas" (7). Tales afirmaciones las entendemos como la formulación de un mundo en el que nada está condicionado de antemano, y que se ofrece a nosotros como materia prima para ser transformada en un producto determinado según unos determinados intereses. Transformación que pasa lógicamente por un lenguaje socialmente formado, cuya intención es alcanzar unas finalidades y unos intereses determinados.

De todos modos, no hemos de olvidar, como señala A. Schaff, que es curioso observar cómo unos lógicos que se impusieron una metodología tan rigurosa llegaron a conclusiones tan idealistas, al olvidarse de la utilidad práctica del lenguaje. Bertrand Russell les criticaba el haberles oído decir que "al principio fue el Verbo", diciéndoles: "no, al principio fue lo que expresa el Verbo". (8).

2.3 El punto de vista etnolingüista.

Con esta breve, pero sintetizada, exposición de las formas simbólicas, el convencionalismo y el neopositivismo, hemos visto que las tres posturas, cada una con

sus puntos de vista diferentes, vienen a confirmar, entre otras cosas, la naturaleza del lenguaje como forjadora o condicionante en gran parte de la imagen que poseemos del mundo. Esta tesis, que ha sido expuesta y demostrada en terrenos puramente filosóficos y lógicos, encuentra su paralelo en el campo de la realidad social con los estudios de la etnolingüística, en los que E. Sapir y B.L. Whorf se sitúan como pioneros, aunque sus hipótesis y trabajos fueran sistematizados rigurosamente por otros.

Las tesis de los etnolingüistas también vienen a demostrar que el lenguaje configura la visión del mundo. Pero esta vez, a través de un análisis y métodos experimentales en los llamados pueblos primitivos. Sin embargo, existen importantes diferencias con los planteamientos anteriormente expuestos.

Hemos visto que para el convencionalismo radical y el neopositivismo el aparato conceptual elegido, o el lenguaje, creaban de una manera categórica y unidireccional la visión que tenemos de la realidad. Que los límites del lenguaje, del lenguaje fáctico contrastable empíricamente, eran los límites del mundo, del mundo lógico. Estas afirmaciones, tanto desde un punto de vista materialista-dialéctico, como desde un punto de vista experimental, se presentan como dogmáticas e idealistas. Por su parte, las tesis de Sapir-Whorf formulan hipótesis menos rígidas y, dialécticamente hablando, más productivas, ya que introducen factores subjetivos en la formación de la imagen que tenemos del mundo. Los cuales se pueden atribuir a la influencia del lenguaje socialmente formado.

Básicamente podríamos compendiar sus tesis en dos puntos:

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 sistemas lingüísticos, los cuales son un reflejo de los distintos medios que crean estos sistemas, los hombres piensan por medio de estos lenguajes aprehenden el mundo de formas distintas.

A partir de esta tesis, podríamos resumir brevemente las pruebas empíricas sobre las que dichos etnolingüistas levantan tales afirmaciones. Sus estudios del lenguaje en los pueblos llamados primitivos por el occidente, han sido comparados con los estudios llevados a cabo en el mundo occidental, en las lenguas conocidas bajo las siglas SAE ("Standard Average European"), a fin de confrontar sus cosmogonías.

Todas las lenguas SAE coinciden en ver este mundo como la suma de un conjunto de cosas aisladas unas de otras e interrelacionadas. Por su parte, una de esas lenguas llamadas primitivas como es el hopi presentan una concepción opuesta, al hacer de este mundo un conjunto de acontecimientos y no de cosas. Igualmente la lengua china posee palabras que pueden ser empleadas indistintamente como verbos y como nombres, como acciones y como objetos. Por eso no es raro que el chino conciba un mundo compuesto por acontecimientos y sucesos, y no por entidades aisladas. Por su parte, tampoco el apache se desarrolla a base de conceptos aislados, sino a base de prefijos y sufijos que se van uniendo en una forma lingüística única de carácter plástico-sintético.

Para mostrar las grandes diferencias en que se mueven las lenguas SAE y la hopi, es necesario plantear algunas de sus particularidades más importantes, tal como lo hace B.L. Whorf (9).

Las lenguas SAE aplican los plurales y cardinales indistintamente a números reales e imaginarios. En el hopi los plurales y cardinales sólo son aplicados para designar entidades objetivas, no hay plurales imaginarios. Las SAE poseen nombres individuales de cosas definidas, y masivos de cosas indefinidas. El hopi no tiene nombres individuales y masivos, sino que todos los nombres tienen un sentido individual, así como formas de singular y plural. En las SAE los nombres de ciclos, como verano, mañana, etc., pueden ser empleados como sujetos y objetos, imaginando que contienen una cantidad determinada de tiempo. En el hopi los nombres de ciclos son los que nosotros entendemos por adverbios que localizan un momento en un ciclo. Las lenguas SAE poseen formas temporales de verbos, concibiendo el tiempo como un "continuum" que transcurre constantemente en tres fases: pasado, presente y futuro. Por su parte, el hopi carece de tiempos de verbos pero posee formas de validez que indican el presente, pasado y futuro. En las lenguas SAE la duración, la intensidad y la tendencia se expresan mediante formas metafóricas, decimos largo, grande, aumento, etc. Mientras que en el hopi se expresan por formas especiales llamadas "tensores", que indican simplemente duración, intensidad y tendencia.

Todas estas diferencias tienen como consecuencia la formación de una imagen diferente del mundo. Por su parte, las lenguas occidentales SAE conciben un microcosmos de cosas aisladas y objetos bajo dos categorías: la materia y la forma. Por la suya, la lengua hopi concibe un microcosmos de acontecimientos a los que se refiere bajo dos formas: lo objetivo, que incluye el pasado, el presente y la experiencia física, y lo subjetivo, que incluye el futuro, la esperanza de que ocurra algo, acontecimientos invisibles, fugaces, etc.

"El hopi no tiene noción general del tiempo como un continuum que transcurre uniformemente, y que todo lo que existe marcha a un mismo paso (...) El hopi no tiene palabras especiales para designar lo que nosotros llamamos tiempo, o conceptos como pasado, presente y futuro, duración, movimiento entendido en el espacio y en el tiempo, etc., ni de una forma implícita ni explícita. Conciben una formación del universo diferentes a las SAE. Así como es posible construir geometrías diferentes a la euclidiana, también lo es de una forma igualmente válida explicar el universo de otra forma que no sea con las categorías conocidas por nosotros" (10).

Así, llegamos a los componentes últimos y a los fundamentos metafísicos sobre los que se basan dos tipos de culturas. Mientras nosotros concebimos, a partir de una estructura de pensamiento aristotélica, un mundo de objetos aislados, fijados y relacionados por las categorías de espacio y tiempo, forma y materia, con el consiguiente problema del conocimiento, transformación, etc. El hopi, por su parte, concibe una imagen del mundo basada en las categorías de un espacio tridimensional como el nuestro, pero de un tiempo unidimensional, no tripartito basado en la relación del antes-después, de lo objetivo y de lo subjetivo.

Como afirma B.L. Whorf, toda metafísica se fundamenta en unos postulados básicos de una filosofía no formulada. Por eso, la metafísica de las lenguas SAE se basa primordialmente en palabras sustantivas, como realidad, substancia, materia, forma, causa, efecto, espacio, tiempo, etc. Mientras que la metafísica hopi lo hace sobre verbos y no sobre nombres. Y, en su preferencia por los verbos, convierte nuestras proposiciones sobre las cosas en proposiciones sobre acontecimientos.

2.4 El punto de vista psicolingüista.

Con el desarrollo de todo lo que llevamos dicho, parece ya clara la idea de que el lenguaje socialmente formado es el responsable principal de la imagen particular y colectiva que poseemos del mundo. Pero esto no sólo se demuestra a través de planteamientos filosóficos y etnolingüistas. Sino que este mismo concepto viene corroborado por los estudios contrastados en el campo de la psicolingüística, la cual nos demuestra que los procesos del lenguaje y del pensamiento no son sino uno, aunque con características propias. Son dos procesos que no se explican el uno sin el otro. Concretamente la fisiología neurológica concibe el proceso de articulación significativa del pensamiento como un hablar consigo mismo.

Desde el punto de vista psicológico, vemos que el uso del lenguaje lleva siempre implícito el uso del acto del pensamiento. Esto es, implica una articulación significativa. Así pues, tanto éste como los anteriores planteamientos vienen a rechazar y demarcarse de la tesis idealista que presenta la existencia de un lenguaje puro separado del pensamiento. Por lo tanto, el lenguaje, al ser un producto socialmente formado, posibilita diferentes formas de articulaciones significativas, que responden a los diferentes intereses y finalidades sociales.

El hecho de que lenguaje y pensamiento son dos realidades inseparables viene corroborado clínicamente por dos razones:

1. Por una parte, 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. Siguiendo las principales etapas de adquisición del lenguaje a través de la conducta externa propuestas por P. Muller (11), podemos observar una primera etapa de lenguaje antes del lenguaje, etapa prelingüística de sonidos, lloros, etc. Una segunda, de dominio pasivo del lenguaje. Una tercera, en la que aparece la primera palabra, en la que se llega a la esfera de los fonemas. Una cuarta, en la que aparece la primera frase, se alcanza la relación y estructura. Y, una última fase de dominio pleno del lenguaje.

"Merced al lenguaje el niño se ha convertido en capaz de evocar situaciones no actuales y liberarse de las fronteras del espacio próximo y del presente, es decir, de los límites del campo perceptivo, mientras que la inteligencia sensorio-motriz está casi por entero confinada en el interior de esas fronteras. Además, gracias al lenguaje, los objetos y los acontecimientos no son ya únicamente alcanzados en su inmediatez receptiva, sino insertados en el marco conceptual y racional que enriquece su conocimiento" (12). Así sintetiza Piaget el paso de un terreno puramente sensorial y movimientos, en el que el único significante está compuesto por índices y señales, a

otro discursivo formado por signos y símbolos del lenguaje aprendido que posibilitan, en principio, una gama infinita de articulaciones significativas. Una demostración extrema de lo que decimos se centraría en la situación del niño condenado al silencio a causa de su sordera. Al mismo tiempo que su retraso intelectual hasta el momento en que entre en comunicación con el resto de parlantes por medio de otro lenguaje averbal.

2. Por otra parte, la dialéctica del pensamiento y el lenguaje viene corroborada por las investigaciones realizadas en torno al hombre que ha perdido las posibilidades de comunicarse verbalmente. Esta clase patológica de pérdida de las posibilidades de nombrar las cosas, cuando antes se podía hacerlo sin problemas, tiene su causa en lesiones cerebrales que impiden poner en palabras los pensamientos del sujeto afectado por la afasia. Los conceptos de afasia de la contigüidad y la semejanza estudiadas y sistematizadas por R. Jakobson, serán estudiadas, por su importancia, con más detalle en otro lugar de este mismo trabajo.

Tanto una como otra de las ramas clínicas, presentadas hace un instante, demuestran la incapacidad de desarrollar un pensamiento llamado normal, estadísticamente normal, en las personas que sufren una lesión en alguno de sus mecanismos lingüísticos. Y no sólo eso, sino que las personas que están sometidas a condiciones concretas, ya sean individuales, familiares, grupo social o clase, que les impiden desarrollar su aparato lingüístico con toda su potencia, se ven sometidas a un continuo freno en el desarrollo de sus mecanismos intelectuales. El caso extremo de lo que decimos se centra en los ciegos y sordos de nacimiento, los cuales sólo empiezan a desarrollar articulaciones significativas cuando se consigue, de alguna de las formas, traducirles los signos verbales en signos táctiles o de alguna otra especie.

Haciendo un balance, a modo de resumen, de la triple visión filosófica, etnolingüista y psicolingüista en lo que atañe al problema de las relaciones entre lenguaje y pensamiento, parece que no caben dudas con respecto a la dialéctica existente entre ambos. El lenguaje es el portador de signos y el pensamiento el encargado de establecer las relaciones significativas, ambos procesos bajo una estrecha interdependencia.

2.5 La necesidad de la articulación lingüístico-conceptual.

Llegados a esta conclusión cabe forzar más la teoría y preguntarnos sobre las posibilidades de existencia de un tipo determinado de articulaciones significativas sin la existencia de un determinado lenguaje.

Siguiendo a A. Schaff, diremos que una respuesta positiva a esta posibilidad supondría una serie de malentendidos (13). A primera vista cualquier tipo de pensamiento intuicionista nos demostraría la posibilidad de existencia de articulaciones significativas sin un determinado lenguaje. Pero sólo a primera vista, pues un análisis más profundo descubre la falsedad de esta afirmación.

Primeramente hay que destacar que cuando se habla que el proceso de pensamiento está dialécticamente ligado al proceso del lenguaje, y que no es posible pensar en uno sin hacerlo en el otro, no se está aludiendo única y exclusivamente al proceso del lenguaje verbal. Este se presenta como uno de los posibles lenguajes, pero en ningún

modo como el único, ni en estos momentos siquiera como el principal. En este sentido no se ha de confundir signo lingüístico con vocablo, como a menudo se suele hacer. En segundo lugar hay que señalar que repetidas veces el proceso del pensamiento se desarrolla a saltos, y no de una manera discursiva y lógica, sobre todo en lo que respecta al llamado pensamiento creador, lo cual podría hacer pensar que discurre de un modo alingüístico. Con respecto a esto, no olvidemos que lo que entendemos por proceso lingüístico es simplemente la unión de una serie determinada de significados y sentidos a cualquier tipo de señal, índice, signo o símbolo. Y que en el preciso momento en que se está llevando a cabo estas articulaciones significativas, se está desarrollando dicho proceso lingüístico, ya se desenvuelva éste de una forma discursiva o a saltos.

Otra de las circunstancias en que se afirma que el pensamiento puede funcionar independientemente del lenguaje se presenta, precisamente, en el tema que a nosotros nos interesa, el arte.

Repetidas veces se ha dicho que el artista piensa directamente sin intervención del lenguaje, que emplea los materiales traduciendo directamente con ellos sus estados anímicos. Afirmaciones de este tipo son las que plantearía una estética idealista, una estética que no tuviera en cuenta la especificidad de la propia práctica significativa artística. En este punto de no intervención del lenguaje en el campo artístico no nos referimos, por supuesto, al caso del poeta o literato. Pues en estos casos no se plantea ninguna duda, ya que usan como materia prima de su producción justamente el lenguaje verbal, sometiénolo a un proceso constante de transformación.

Principalmente nos referimos al caso de pintores, escultores y músicos, también al de arquitectos, diseñadores, etc., claro está, sobre todo a partir de un momento en que el arte deja de representar el mundo exterior y se pone a investigar sobre sus propios códigos específicos, como es el caso de la pintura y escultura abstractas, o del propio arte conceptual. En tales casos se suele afirmar que el artista transforma las materias primas de su trabajo obedeciendo al dictado directo de sus sensaciones y estímulos, sin que cuente para nada problemáticas de tipo lingüístico. Al efectuar tales afirmaciones, no sólo se está incurriendo en una confusión de los llamados sentimientos, sino también en un olvido de los propios códigos específicos que rigen cualquier producción artística.

Por lo tanto, lo que se da por llamar sentimientos o estados anímicos con una elevada carga emocional, no son más que parte de toda una enorme red de relaciones significativas a través de unas determinadas relaciones lingüísticas. Un sentimiento, un estado de ánimo particular, va siempre acompañado de un cierto tipo de significados y sentidos, que, de un modo u otro, pueden llegar a manifestarse lingüísticamente. Y aunque no con una exactitud rigurosa, sí, al menos, por aproximación. Por eso, aunque la naturaleza de los estados anímicos no sea igual a la de los procesos de articulaciones significativas, no por ello hemos de confundirnos con el propio pensamiento. Cuando hablamos de pensamiento nos referimos sin duda al pensamiento conceptual, esto es, a la capacidad para abstraer y generalizar.

Otro de los errores a que hacíamos alusión más arriba, ante la posibilidad de existencia de un tipo de pensamiento artístico sin relación con ningún tipo de lenguaje, se basaba en el olvido de los códigos específicos que limitan cualquier producción

artística. Una vez visto que un determinado estado anímico corre dialécticamente ligado a todo un proceso lingüístico de significaciones y sentidos, cabe pensar que la materialización de este proceso viene siempre codificada por un determinado lenguaje específico existente en un momento histórico determinado. Cada producto artístico puede ser incluido bajo un código específico y, aún más concretamente, bajo un idiolecto particular. Esto afirmaría la opinión de que cualquier sentimiento, estado anímico o emocional, es posteriormente sometido a las normas de un lenguaje específico de representación, presentación o reflexión metalingüística sobre sí mismo.

Por último, no nos queda sino concretar y sintetizar la dirección que ha emprendido este discurso.

Hemos insistido en la necesidad de ver el pensamiento ,o articulaciones significativas, y el lenguaje como dos formas inseparables e interrelacionadas en un mismo proceso de conocimiento. Unidad dialéctica de lenguaje y pensamiento, pero no identidad. Hemos visto también que por medio del lenguaje establecemos ciertos mecanismos mentales, y que el aprendizaje de un cierto lenguaje presupone la formación gradual de una cierta imagen del mundo. También, a la luz de las tesis etnolingüistas, que el lenguaje es un producto social y socialmente condicionado que se impone al individuo, con lo cual se le impone también una determinada forma de ver lo que llamamos realidad. De ahí que con el aprendizaje del lenguaje se infiltre la imagen de la realidad, con sus intereses, finalidades, comportamientos, etc.

Siguiendo a A. Schaff, podemos decir que "el lenguaje no crea la imagen de la realidad de forma arbitraria y por tanto modificable según la elección arbitraria del lenguaje. Sino que el lenguaje "crea" la imagen de la realidad en el sentido de que impone una percepción del mundo dentro del desarrollo ontogenético del modelo del individuo y de las estructuras típicas, que se forman en la experiencia filogenética de la humanidad y que se transmiten a través de la educación siempre lingüísticamente condicionada de sujeto a sujeto. En el segundo caso la "creación" no es arbitraria ni, en consecuencia, modificable a voluntad" (14).

Se podría añadir que el lenguaje tampoco es un reflejo directo de la realidad a la forma de un espejo, sino que intervienen de forma directa condicionamientos de tipo individual y social. De ahí los distintos nombres que los esquimales aplican a la nieve, la diversidad de nombres de peces en pueblos costeros, etc., los cuales vienen condicionados por necesidades de tipo biológico-social. Lo que llamamos realidad y las necesidades, tanto individuales como colectivas, forman un todo indisoluble con estrechas articulaciones. En ellas la realidad objetiva y la imagen que nos formamos individual-colectiva, a partir del gran instrumento del lenguaje, no forman sino un mismo proceso de conocimiento.

2.6 NOTAS

(1) SCHAFF, Adam: Lenguaje y conocimiento. Ed. Grijalbo, Méjico 1967, p. 50

(2) CASSIRER, Ernst : Filosofía de las formas simbólicas. F.C.E., Méjico 1971, p. 51

- (3) Ibid., p. 52
- (4) AJDUKIEWICZ, K., citado por SCHAFF, A., Op. cit., p. 72
- (5) SCHAFF, A., Op. cit., p. 78
- (6) WITTGENSTEIN, Ludwig: Tractatus Logico-Philosophicus. Alianza Ed., Madrid 1973, p. 163
- (7) Ibid., p. 165
- (8) RUSSELL, Bertrand, citado por SCHAFF, A., Op. cit., p. 83
- (9) WHORF, B.L.: Lenguaje, pensamiento y realidad. Barral Ed., Barcelona 1971, pp. 160-170
- (10) Ibid., p. 73
- (11) MULLER, P.: El desarrollo psicológico del niño. Ed. Guadarrama, Madrid 1968, p. 168
- (12) PIAGET, Jean: Seis estudios de psicología. Seix Barral, Barcelona 1969, p. 128
- (13) SCHAFF, A., Op. cit., pp. 183-198
- (14) Ibid., p. 217

3. DOS FORMAS DE ARTICULACION LINGÜÍSTICA

3. DOS FORMAS DE ARTICULACION LINGÜÍSTICA

3.1 Enlace con el capítulo anterior

A lo largo del primer capítulo se ha insistido sobre la necesidad de esclarecer que los mecanismos de relaciones significativas, los cuales tienen lugar en lo que llamamos pensamiento, y las estructuras lingüísticas forman una unidad dialécticamente articulada. La triple argumentación, filosófica, etnolingüística y psicolingüística, desplegada anteriormente iba dirigida a hacer comprensible, que la única forma de llegar a la naturaleza de las relaciones conceptuales era a través de un análisis específico de los lenguajes empleados, ya que el lenguaje es el único hecho objetivo que se nos ofrece para iniciar el análisis. Es evidente que el pensamiento no se hace visible más que a través de un determinado lenguaje, con el cual forma una realidad inseparable. Recordemos, como citamos anteriormente, que cuando se habla de lenguaje no se está aludiendo única y exclusivamente al lenguaje verbal, sino que por proceso lingüístico entendíamos la unión significativa con cualquier tipo de índices, señales, signos o símbolos. Decíamos que en el momento que se establecía esta relación significativa se estaba dando un proceso dialéctico e inseparable de pensamiento y lenguaje.

Dijimos también que el lenguaje, el lenguaje socialmente formado, era los fundamentos sobre los que se edificaba una imagen individual-colectiva del mundo. Evidentemente, al pronunciar tales afirmaciones estábamos incluyendo la especificidad de un lenguaje artístico, el cual comporta, como el resto de los lenguajes específicos, unas articulaciones significativas determinadas, los cuales, lenguaje y articulación, forjaban una imagen determinada del mundo. En este sentido hemos de aclarar que lo que entendemos nosotros por lenguaje artístico no es otra cosa que la producción artística material y visible, mientras que las articulaciones significativas de tipo estético, ya veremos en que se basan, residen única y exclusivamente en el pensamiento del productor o del consumidor del arte. Somos conscientes de que la definición que proponemos de lenguaje artístico es muy limitada, y que por tal lenguaje se podría entender también el discurso crítico artístico o el discurso filosófico-estético. Al formular tal definición no tenemos otra intención que el centrar el punto de interés sobre las producciones artísticas a fin de limitar y hacer productivo nuestro discurso.

Además, tenemos que aclarar que al hacer estas declaraciones, respecto a que un determinado lenguaje crea una determinada imagen de la realidad, no estamos pensando, ni mucho menos, en una visión del lenguaje unidireccional que crea una imagen única de la realidad. Por el contrario, creemos, como demuestra la realidad, que el individuo no posee un único lenguaje, sino que en todo caso utiliza un solo lenguaje pero compuesto por multitud de lo que podríamos llamar sublenguajes. Esta mezcla de diferentes formas de relaciones significativas, la mayoría de las veces de carácter contrario porque provienen de intereses y relaciones sociales diferentes, es la que hace que se presenten problemas y contradicciones específicas en el interior de los individuos, clases y culturas diferentes.

Después de estas aclaraciones preliminares, no nos queda sino dirigir este estudio hacia un análisis del lenguaje artístico, con el fin de esclarecer sus sistemas de articulación significativa y el lugar que ocupa dentro del plano del discurso. Para ello, será necesario llevar a cabo una disección de la totalidad del discurso, para ver que lugar ocupan cada una de sus partes, así como para ver cuales son las relaciones que se establecen entre unas y otras. Creemos que éste es el modo más operativo para tratar de analizar y situar esa práctica específica del arte que es la que a nosotros nos interesa.

3.2 La articulación ideológica: la semejanza y el contacto

Numerosas lecturas y opiniones sobre este punto nos han llevado a considerar que la primera gran división que podríamos realizar es la que separa en dos grandes bloques el discurso, los cuales, cada uno por su cuenta pero dialécticamente relacionados, intentan explicar y dar una imagen particular del mundo en vistas a su transformación. Nos referimos a los discursos que para organizarse emplean signos unívocos con una significación preestablecida y fijada de antemano, en los que una cosa es ella y nada más que ella, y los discursos que emplean signos ambiguos y polisémicos con un significado vago y flotante, en los que una cosa puede continuar siendo ella misma o cualquier otra. Brevemente, estas dos grandes categorías de discursos son las que se conocen con los nombres de ciencia e ideología.

La denominación de ciencia no ofrece apenas ninguna objeción para ser aceptada, no sólo por la imagen general que tenemos de ella, por su metodología estructurada y rigurosa, sino también por el conocimiento particular que se posee de sus diferentes disciplinas. Por el contrario, la denominación de ideología, aplicada como etiqueta a toda una concepción ambigua del discurso, es la que puede presentar más problemas. En realidad, dicho término no ha sido elegido de una manera arbitraria, sino como punto de referencia y ligazón de todo un conjunto de conductas particulares que se centrarían en la magia, la mitología, la política, la religión, la metafísica, el arte, la mística, etc. Cada una de estas conductas particulares dentro del discurso ideológico, que rehusa los requisitos de falsabilidad y contrastación propios del discurso científico, mantienen una naturaleza y un lugar muy concreto, como iremos viendo. Resumiendo estos dos conceptos, diremos que lo mismo que el término ciencia alude a una metodología específica con la finalidad de relacionar y crear estructuras de signos unívocos, el término de ideología alude a otra metodología específica para relacionar y crear taxonomías primeras de signos polisémicos y ambiguos. Más adelante plantharemos, a partir de las ideas de L. Althusser, la dialéctica existente entre ambos bloques del discurso y el paso de signos de un sector a otro.

Eugenio Trías, en su estudio sobre la Metodología del Pensamiento Mágico, ha señalado la relación que existe entre estos conceptos de significado vago y flotante estudiados por los antropólogos y el concepto de ideología como etapa precientífica señalada por L. Althusser. Es decir, ha puesto en evidencia el punto de relación y de contacto que existen entre estos dos mecanismos operacionales, los cuales se sitúan conjuntamente como una fase anterior, pero no en el tiempo, a otra sometida a la ruptura epistemológica y la falsación. Decimos en una fase anterior pero no en el tiempo, porque pensamos que este proceso no es unidireccional, sino que el bloque de relaciones significativas ideológicas y científicas forman un círculo con un continuo paso de conceptos de una parte a otra. La línea demarcatoria del proceso circular entre

los conceptos ideológicos y científicos sería la ruptura epistemológica, empleando el término de Bachelard-Althusser, o la falsabilidad, empleando el de Popper. En el otro extremo, la línea demarcatoria entre los conceptos científicos e ideológicos sería el campo de la sensación privada, de la percepción psicológica nueva, inédita, concepto que se sitúa justamente en el extremo opuesto a la intersubjetividad científica. Estos conceptos se explicarán con más detalle cuando hablemos de los factores que diferencian ambos procesos cognoscitivos, a fin de situar la práctica artística significativa en el lugar donde creemos que le corresponde. Con todo el siguiente esquema fijará de una forma gráfica lo que hemos avanzado a fin de tener una visión clara de lo que se trata ya desde el principio.

ruptura
epistemológica

IDEOLOGIA

CIENCIA

sensación
privada

Señalado que el concepto de ideología está formado por diferentes disciplinas, entre las cuales destacamos para nuestros intereses la magia, el arte y la mística, las cuales tienen en común el no haber pasado por las necesidades que exige un discurso científico. Teniendo en cuenta, además, que la magia tiene un proyecto metodológico a partir de sus dos grandes leyes de similaridad y contacto, nos inclinamos a pensar que las operaciones de articulación que lleva a cabo el pensamiento mágico son las que rigen, al menos en gran parte, el resto de articulaciones específicas que forman el gran bloque de la ideología.

Así pues, y para ver hasta qué punto es cierto lo que afirmamos, no nos queda otro camino que intentar estudiar cuales son realmente las articulaciones significativas que la magia establece para desarrollar su discurso. A partir de aquí veremos que será posible delimitar su metodología y el lugar específico que ocupa dentro del edificio ideológico. Es decir, marcar sus límites para que nos de pie a introducir el objeto de nuestro estudio: el arte.

Dentro del estudio de las articulaciones con que el pensamiento mágico se organiza, y a partir de las orientaciones del citado libro de E. Trías, hemos de recurrir necesariamente a los estudios hechos por J.G. Frazer en su Rama Dorada. Dichos estudios fueron duramente criticados por una generación posterior de etnólogos como

M. Mauss y Lévi-Strauss, pero que posteriormente, a la luz de los estudios llevados a cabo por R. Jakobson en el campo de la afasia, recobraron su actualidad.

Ya en las primeras páginas del libro de Frazer encontramos lo que podríamos llamar una definición y una acotación de campo del proyecto metodológico de la magia. Así se dice que "si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia, sin duda encontraremos que se resumen en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas; y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aún después de haber sido cortado todo contacto físico. El primer principio puede llamarse ley de semejanza y el segundo ley de contacto o contagio. Del primero de estos principios, el denominado ley de semejanza, el mago deduce que puede producir el efecto que desea sin más que imitarlo; del segundo principio deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formado parte de su propio cuerpo" (1).

De esta forma, Frazer estructura los conceptos de una magia homeopática que estaría fundada en la asociación de ideas por semejanza y de una magia contaminante o contagiosa que lo haría en la asociación de ideas por contigüidad. Asimismo presenta ambos tipos de magias basados en un error, la primera, al suponer que las cosas que se parecen son la misma cosa, y, la segunda, al presumir que las cosas que estuvieron una vez en contacto siguen estándolo.

Este concepto de error ha sido puesto en duda por Trías al preguntarse si estas ideas de semejanza y contagio no son sino dos formas de asociación que el pensamiento científico elimina, pero que poseen relevancia a otro nivel (2). Por nuestra parte, creemos también correcta la crítica de Trías, sobre todo si recordamos lo que escribimos en el primer capítulo. Allí se decía, a partir de las relaciones dialécticas que se establecían entre el lenguaje y sus articulaciones significativas como forjadoras de una determinada imagen de la realidad, que los conceptos de verdad y falsedad solo podían presentarse al hacer pasar una determinada imagen de la realidad por la criba de otra imagen diferente. Así, pensamos que Frazer al formular este concepto de error ha llevado a cabo precisamente esta última operación, es decir, someter la imagen del mundo que proviene de unas determinadas leyes mágicas por la criba de otra imagen proveniente de unas leyes científicas.

Continuando con las leyes de contigüidad y semejanza a que antes aludíamos ha de decirse que no se presentan de una manera excluyente la una con respecto a la otra, sino que "en la práctica se combinan frecuentemente las dos ramas, o, para ser más precisos, mientras que la magia homeopática o imitativa puede ser practicada sola, encontramos generalmente que la magia contaminante o contagiosa va mezclada en su práctica con la homeopática o imitativa" (3).

Para comprender de una forma clara las relaciones asociativas que formulan estas dos leyes, sería provechoso recurrir a unos cuantos ejemplos de los que La Rama Dorada es un verdadero inventario.

Con respecto a la ley de semejanza, es decir, la que "lo semejante produce lo semejante", posiblemente la aplicación más conocida por todos sea los continuos

intentos hechos por todas las gentes en todas las épocas de influir sobre algo, persona, animal o cosa, actuando directamente sobre una imagen que sea similar al objeto de interés. Pensemos que este mecanismo fue al parecer utilizado en el paleolítico con la pintura de animales en la zona franco-cantábrica y en las escenas de caza en la zona levantina. De hecho, estas formas de actuar a distancia por medio de la similaridad la encontramos en algunos ritos de culturas actuales llamadas primitivas, por ejemplo, entre los negros "ewe" de África occidental, los cuales antes de iniciar la caza de cualquier animal pintan primero su imagen en el suelo y le dan caza de una forma simbólica, clavando realmente sus lanzas y sus flechas en el suelo. Concretamente estas últimas formas de comportamiento serían dentro del marco mágico más efectivas que las llevadas a cabo por pueblos prehistóricos, ya que en la zona franco-cantábrica encontramos la simple representación del animal, en la zona levantina, más "efectiva" con respecto a la anterior, se ofrecen representaciones de escenas de caza y, por último, en los pueblos primitivos actuales no encontramos representación sino el propio proceso de caza desarrollado sobre un animal representado. Sin embargo, como resulta imposible la comprobación de los ritos y prácticas que hacían los pueblos prehistóricos en sus representaciones, esta representación de "efectividad" no es más que a título de ejemplo.

Otro tipo de prácticas incluidas dentro de esta ley de semejanza sería la imposibilidad de que la mujer de los Carpamos hile cuando el hombre está de caza, porque podría perderse y enredarse en su camino, de la misma forma como lo hace el hilo. O, la prohibición que existe en Madagascar de matar animales machos cuando los hombres están en el campo de batalla, porque podrían morir. Etcétera.

Respecto a la ley de contacto de la magia contaminante, la de "las cosas que estuvieron alguna vez en contacto siguen estándolo", el ejemplo más claro que se pueda dar es el interés tan extendido por la posesión de alguna porción del cuerpo de alguien, algún objeto que le haya pertenecido, o cualquier objeto de algún lugar, como pretendiendo poseer su lugar de origen. Aquí se incluirían todas las cosas parecidas a reliquias, vestidos y objetos de personas, recuerdos materiales de algún sitio, etc. Incluso podríamos citar el poder carismático y mistificador que tiene para algunas personas cualquier obra de arte de un artista importante, por ser aquella algo que ha estado en íntimo contacto con él.

Dentro del campo de acción de esta ley de contacto, Frazer señala algunos ejemplos, como la costumbre de dejar los dientes de los niños debajo de la almohada, para que el ratón que se espera que venga haga más consistente y fuerte la dentición definitiva del niño a través de la del propio roedor. Así también apunta que en el antiguo Méjico se enterraban los cordones umbilicales de los niños en el campo de batalla para incitarles a guerrear, y el de las niñas junto al hogar doméstico para incitarles en el gusto por la cocina y el hogar.

Pensando un poco sobre estas dos leyes de semejanza y contacto, encontraríamos innumerables ejemplos en cualquier cultura, por supuesto, incluida también la nuestra; por eso, pensamos que no es necesario insistir.

3.3 La estructura bipolar del lenguaje natural: la metáfora y la metonimia

Antes dijimos que las dos grandes leyes que mueven la práctica mágica habían sido criticadas duramente por antropólogos posteriores, y que gracias a los estudios de R. Jakobson habían recobrado su validez. En efecto, estos dos grandes sistemas para asociar y relacionar ideas han sido vistos también por dicho autor en el lenguaje natural, más concretamente en las lenguas SAE, al formular la teoría de la estructura bipolar del lenguaje, en un intento de dar una explicación al problema clínico de la afasia. Sin duda estos dos investigadores, salvando las distancias de tiempo, tema y método, ofrecen la oportunidad de establecer un paralelismo entre los estudios llevados a cabo entre culturas no tecnológicas y nuestras culturas de tecnología avanzada.

R. Jakobson concibe el acto de hablar como una selección de ciertas entidades lingüísticas y su posterior organización en unidades lingüísticas de un más alto nivel de complejidad. Así pues, todo hablante tiene a su disposición las infinitas posibilidades que le ofrece la lengua para combinarse. De hecho, estas posibilidades infinitas que ofrece el sistema, en la práctica se comprueba que son muy limitadas. Cada hablante escoge de las inmensas posibilidades unas pocas que le permite la norma establecida. En otras palabras, estas posibilidades se reducen a las que facilita un determinado código que pone en contacto un foco emisor y otro receptor. Y no sólo eso, sino que también, dentro de los límites del código la libertad de elección, es limitadísima, ya sea por el uso continuo de "clichés", de desarrollos temporales estandarizados, de relaciones paradigmáticas conocidas, etc.

Hemos hablado de las dos posibilidades que tiene el usuario de una lengua para desarrollar su discurso: la combinación y la selección. Para Jakobson todo signo lingüístico implica estos dos modos de organización. "Todo signo está compuesto de signos constituyentes y/o aparece en combinación con otros signos. Esto significa que toda unidad lingüística sirve al mismo tiempo de contexto a las unidades más simples y/o encuentra su propio contexto en una unidad lingüística más compleja. De donde se sigue que toda reunión efectiva de unidades lingüísticas las relega en una unidad superior: combinación y contexto son las dos caras de una misma operación". Por su parte, "la selección entre términos alternativos implica la posibilidad de subsistir un término por otro, equivalente al primero bajo un aspecto y diferente bajo otro. De hecho relación y substitución son las dos caras de una misma operación" (4).

A partir de esta estructura bipolar del lenguaje, selección y combinación, cualquier hablante puede emitir un mensaje comprensible para cualquiera, siempre que no fuerce tanto las normas del código establecido que convierta al mensaje en un verdadero jeroglífico.

Y aquí es cuando entramos en contacto con el punto importante, ya que en el afásico se van perdiendo poco a poco las leyes generales de organización de mensajes. Es decir, sufren lo que los lingüistas y psiquiatras llaman una "desintegración del sistema fónico" en un proceso justamente inverso al aprendizaje del lenguaje por parte del niño que vimos anteriormente. Este proceso puede afectar de muy diferentes grados la capacidad de seleccionar y combinar signos. De ahí que Jakobson haya estructurado, de acuerdo con otros especialistas, dos grandes tipos de afecciones:

1. el trastorno en la selección y sustitución, quedando la combinación y el contexto normales,
2. el trastorno en la combinación y contexto, quedando la selección y sustitución normal.

En el primer caso, el enfermo se verá afectado en el inicio del discurso. Sin embargo, encontrará menos dificultad a medida que el discurso vaya avanzando, ya que las palabras dichas le facilitarán nuevas combinaciones. En los afásicos de este tipo, cuando se les pregunta por el nombre de cualquier cosa, encuentran gran dificultad en responder. Como tienen perturbado el mecanismo de sustitución de una cosa por su nombre y el de selección entre todas las palabras que le facilita el sistema, el afásico de este tipo cambia el nombre de un objeto por el enunciado de lo que sirve.

El proceso que se sigue es "una relación externa de contigüidad que une los constituyentes de un contexto y una relación interna de similaridad que sirve de base a la sustitución. De ahí, en el caso de un afásico en que la función de la sustitución está aletargada y la de contexto intacta, son las operaciones que implican a la similaridad las que cederán delante de las fundadas sobre la contigüidad. Se puede prever que en estas condiciones todo agrupamiento semántico se guiará por la contigüidad espacial o temporal mejor que por la similitud" (5).

A partir de esto se puede entender claramente como el afásico de este tipo rechazará cualquier asociación de tipo metafórico, ya que esta se basa en la similaridad de cosas, y preferirá desarrollar un discurso basado preferentemente en la metonimia, ya que esta se basa justamente en la asociación de ideas por contigüidad. Así, en su discurso irá substituyendo el nombre de las cosas por lo que sirven o por otras cosas que se sitúen junto a las primeras. Substituirá, por ejemplo, cuchillo por tenedor, lámpara por mesa, humo por pipa, vaso por ventana, si éste se encuentra junto a ésta, cielo por Dios, etc. (Ejemplos tomados del mismo Jakobson).

En el segundo tipo de afasia, las cosas ocurren de una manera distinta, contraria, a lo que hemos visto hasta ahora. Cuando son las reglas de contigüidad del lenguaje, y no las de similaridad, las que se ponen en crisis, el resultado es un proceso de pérdida de las reglas que unen el discurso. Es decir, se entra en un proceso de agramaticismo en el que las palabras se convierten en un simple montón, porque se ven afectadas las normas de contigüidad que someten al discurso a un proceso lineal. De ahí que los conceptos que primero desaparezcan sean precisamente los nexos de unión entre las palabras, preposiciones, conjunciones, artículos, pronombres, etc, haciendo del discurso de este tipo de afásicos una simple emisión de nombres sueltos.

"La afasia en la que la función de contexto ha sido afectada tiende a conducir el discurso a enunciados infantiles de una frase, ver frases de una sola palabra. Sólo algunas frases más largas, pero entonces estereotipadas, "ya hechas", llegan a sobrevivir. En casos avanzados de este trastorno, cada enunciado es reducido a una sola frase de una sola palabra. Mientras que la contextura se deshace, las operaciones de

selección continúan. "Decir lo que es una cosa, es decir a lo que se parece" anota Jackson" (6).

En este tipo de afección el enfermo deja de organizar el discurso a base de contigüidades y metonimias y lo presenta a base de cualquier similitud que se le ocurra. Así, substituye larga-vista por microscopio, fuego por luz de gas, etc. Lleva a cabo lo que podríamos llamar un constante proceso metafórico, pero distinto del que se entiende en el terreno del arte, pues el afásico no pretende llegar a descubrir ningún nuevo sentido a través de la metáfora.

Resumiendo estos dos tipos de afasia, hemos visto que los diferentes discursos que se pueden establecer vienen siempre condicionados principalmente por un trastorno de las leyes de selección o combinación. Hemos visto que los discursos afásicos pueden dispararse por un camino a base de contigüidades o a base de similitudes. En definitiva, como apunta R. Jakobson, sería mejor hablar de procesos metafóricos y metonímicos, ya que encuentran en la metáfora y metonimia su expresión más concentrada.

A partir de la presentación de estos dos conceptos es cuando entramos en el terreno del arte, ya que metáfora y metonimia son los dos polos que mueven el discurso artístico, no sólo al literario o poético sino también a todo el resto. Jakobson establece la relación estrecha que existe entre el uso de la metáfora en los movimientos literarios románticos y simbolistas, y el uso de la metonimia en los realistas. Pero no sólo en ellos, sino que por ejemplo en pintura comprobamos también lo mismo. Por hablar sólo de movimientos de nuestro siglo, diremos que el cubismo se basa preferentemente en un proceso metonímico, al convertir los objetos en una serie de sinécdoques. Por su parte, los pintores surrealistas desarrollaron un discurso preferentemente metafórico de substitución de las cosas por lo que se parecían.

Desde este punto de vista, el arte conceptual, que es el punto neurálgico de este estudio, sería también un discurso básicamente realista, por desarrollarse a base de relaciones de contigüidad. Constantes son los trabajos que en esta práctica surgen presentando parcelas aisladas de un mundo que se extiende a base de contactos. Todos estos trabajos, a pesar de que emplean metodologías diferentes, circulares, lineales, ascensionales, al azar, etc, tienen en común un mismo concepto: el rechazo de análisis de las cosas a partir de lo que se parecen, para incidir en sus relaciones de contexto.

Sin embargo, el sugerir que el arte conceptual sea un discurso esencialmente realista; por organizarse a base de contigüidades, no dejaría de ser más que una apreciación parcial, partidista. Sólo sería cierto en su primera etapa de producción, hasta aproximadamente el año 1972, en que se trabajaba basándose en ideas de contacto preferentemente. A partir de esta fecha, el movimiento empezó a presentar nuevas asociaciones significativas a base de relaciones de semejanza, surgiendo gran cantidad de trabajos en los que se ponían en contacto dos cosas por medio de algún punto similar. Creemos que era lógica la presentación de este giro o ampliación, ya que el arte conceptual es una práctica signifiante que revierte todos sus esfuerzos en un análisis del mismo proceso artístico, tanto en su especificidad como en su contexto. Por eso no es de extrañar que el mismo proceso metafórico se presentara junto con el metonímico,

ya que ambos son los dos polos magnéticos que hacen oscilar el discurso artístico en general.

Después de este paréntesis y para concluir con la aportación de Jakobson, no podemos dejar de señalar que este investigador ha situado la dialéctica de los procesos metafóricos y metonímicos como la base de cualquier discurso simbólico, sea individual, interpersonal o social. Asimismo, ha puesto ambos procesos en relación con las leyes descubiertas en el campo de la magia por Frazer. Las leyes de semejanza que rigen la magia homeopática o imitativa corresponderían perfectamente al proceso metafórico desarrollado por el afásico que ha visto afectadas sus reglas de contigüidad. Por el contrario, las leyes de contacto que rigen la magia contaminante o contagiosa corresponderían al proceso metonímico desarrollado por el afásico que ha sufrido un trastorno en sus reglas de similaridad.

Ante esta relación establecida desde campos tan distantes como los estudios de Frazer y Jakobson, surge la pregunta referente a si esta estructura bipolar del lenguaje es o no privativa de estos dos tipos de discurso. O si, por el contrario, se puede generalizar a otros tipos de discursos, por supuesto situados dentro del discurso ideológico y subjetivo, situado antes de cualquier ruptura epistemológica o proceso de falsación. Dicho en otros términos, ¿es posible extender esta estructura bipolar al marco completo del discurso ideológico?.

El citado E. Trías formula la hipótesis de que esta estructura bipolar la encontramos no sólo en el lenguaje ordinario y en el mágico, sino también en el mitológico, en el del alienado mental, en la simbología onírica y en el discurso literario y poético. Es decir, formula una hipótesis que puede hacerse extensiva a todo el lenguaje natural. Es interesante observar que todos los posibles campos que se regirían principalmente a base de articulaciones metafóricas y metonímicas vengan materializados a través del proceso del lenguaje natural. Ninguno de estos terrenos presentados usa un lenguaje artificial o especializado. Esto nos hace pensar que la estructura bipolar de relaciones metafóricas y metonímicas sería una de las leyes básicas con que se articularía el lenguaje natural, el lenguaje socialmente formado. Este lenguaje, comparado con otros tipos de lenguajes creados artificialmente en los que cada signo ha sido definido de antemano, se sitúa como nexo de unión de todo lo que hemos llamado ideología. Podríamos decir, a partir de lo dicho anteriormente, que el lenguaje natural socialmente formado es uno de los principales forjadores de un conocimiento y de una imagen ideológica de la realidad. No en vano el inicio de cualquier ciencia se ha basado principalmente en la creación de un lenguaje específico y artificial que dejara atrás toda posible ambigüedad y pluralidad de significados.

Esta ampliación de la estructura bipolar del lenguaje que presenta Trías nos parece sumamente productiva en cuanto nos enlaza con todo lo que dijimos anteriormente. Sin embargo, consideramos tímida la última parte de esta ampliación hipotética, en la que la estructura bipolar del lenguaje se extiende al discurso literario y poético.

Nosotros, por nuestra parte, ampliaríamos todavía más estos dos términos haciéndolos extensibles a todo el discurso artístico en general. También este tipo de discurso, recordemos aquí las ideas de Jakobson, se organiza a base de esos dos polos

magnéticos que son la metáfora y la metonimia. Pero esta vez, a diferencia del afásico, con una intencionalidad muy específica por parte de quien los usa, dirigiéndolos hacia una provocación de estados de ánimo con un alto grado de dispersión y ambigüedad.

Recordemos en este sentido, y a título de ejemplo, todos los estudios llevados a cabo por una psicología de la forma y del color, las cuales relacionaban, en la medida de sus posibilidades, todas unas formas y colores con unos estados determinados de ánimo. Así presentan formas y colores que provocan la calma, la excitación, el desequilibrio, etc. Lo mismo ocurre cuando el motivo de análisis son unas formas que aluden a un referente del mundo exterior.

En su momento veremos por qué estos determinados sentimientos han de ser provocados por giros, trucos y juegos lingüísticos, recuérdese, no sólo verbales, al no poderse aludir directamente a causa de su ambigüedad, con lo cual tenemos que recurrir a similitudes, paráfrasis, etc.

3.4 Estudio diacrónico del discurso ideológico y científico.

Vistas estas dos grandes articulaciones de signos que se han planteado como características demarcatorias básicas del discurso ideológico con respecto al científico, creemos imprescindible pasar ahora a plantear un análisis diacrónico. Dicho análisis pondrá de manifiesto las auténticas raíces en el campo del conocimiento, así como el momento histórico en que se separaron de los planteamientos que exigía la ciencia para ser objetiva. Más adelante se planteará un estudio sincrónico de las diferencias básicas que existen entre los discursos ideológicos y científicos.

Michael Foucault, en su proyecto arqueológico de llegar a las raíces mismas de la "epistemé" occidental, estudia cómo estas categorías que hoy rigen el conocimiento ideológico estuvieron mezcladas con categorías específicamente científicas por última vez en el Renacimiento, lo cual creaba un discurso único con planteamientos en su interior de hechos contrastados unívocos y de primeras taxonomías de carácter ideológico. "Hasta fines del siglo XVI, dice M. Foucault, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que dio la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se desarrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía al cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que le servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación, ya fuera fiesta o saber, se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he aquí el título de cualquier lenguaje, su manera de enunciarse y de formular su derecho a hablar" (7).

Así es como presenta Foucault el estudio de la semejanza antes de que se separara del campo del saber, del saber que más tarde se denominó científico. Esta trama semántica de la semejanza en el siglo XVI se presentaba a base de una riqueza enorme de articulaciones: Amicitia, Aequalitas (contractus, consensus, matrimonium, societas, pax et similia), Consonantia, Concertus, Continuum, Paritas, Proportio, Similitudo, Coniunctio y Copula.

De todas ellas Foucault presenta cuatro que serían la base de todo este sistema de articulaciones a través de la semejanza: la "convenientia", la "aemulatio", la "analogía" y la "simpatía". La "convenientia" pondría en relación las cosas que "acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza al principio de la otra. Así, se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades". La "aemulatio" se presentaría como "una especie de conveniencia que estaría libre de la ley del lugar y jugaría, inmóvil, en la distancia. Un poco como si la conveniencia espacial se hubiera roto y los eslabones de la cadena, separados, produjeran círculos, lejos unos de otros, según una semejanza sin contacto. Hay en la emulación algo del reflejo y del espejo; por medio de ella se responden las cosas dispersas a través del mundo". En la "analogía", ya familiar al pensamiento griego y medieval, se superponen la "convenientia" y la "aemulatio", pero su poder es más grande ya que las "similitudes de las que trata no son las visibles y macizas de las cosas mismas; basta con que sean las semejanzas más sutiles de las relaciones. Así aligerada, puede ofrecer, a partir de un mismo punto, un número infinito de parentescos". Por último, en la "simpatías", "no existe ningún camino determinado de antemano, ninguna distancia está supuesta, ningún encadenamiento prescrito. La simpatía juega en estado libre en las profundidades del mundo. Recorre en unos instantes los más vastos espacios (...) por el contrario puede nacer de un sólo contacto (...) suscita el movimiento de las cosas en el mundo y provoca los acercamientos más distantes" (8).

Estas cuatro categorías proponían una mezcla de semejanzas y contagios, propia del posterior discurso ideológico, y de identidades y diferencias, característica del posterior discurso científico, lo cual provocaba una interacción íntima y directa de estos dos grandes bloques de conocimiento, sin líneas demarcatorias y rupturas que los separasen hasta las enormes distancias en que hoy se presentan.

Ahora, pongamos tres ejemplos que pueden mostrar de una manera clara este proceso de separación que se inicia a finales del siglo XVI entre estos dos grandes sistemas específicos de articulaciones significativas: la ideología y la ciencia. La primera comprobación que proponemos se centra en un momento a caballo entre el siglo XV y XVI en los que todavía se puede apreciar la mezcla de planteamientos de que hablamos. Los otros dos ejemplos, más lejanos en el tiempo, muestran como en el primer tercio del siglo XVII ya es evidente esta separación. Nos referimos en el primer caso a un pensador clave del Renacimiento como Leonardo da Vinci, y, en los otros dos, a otros dos pensadores no menos importantes como Descartes y Gracián. Todos ellos tienen la ventaja de situarse en lugares y contextos diferentes, con lo cual esta visión se esclarecerá a nivel más general.

Leonardo da Vinci, que abarca un período histórico que va del 1452 al 1519, se presenta como uno de los pensamientos más claros en los que se da la mezcla de relaciones a base de identidades y diferencias, y de semejanzas y contagios. El caso de Leonardo es sintomático puesto que la historia de la ciencia le coloca como uno de los iniciadores del método experimental, extrayendo de su pensamiento únicamente las propuestas que iban orientadas en este sentido. Nosotros pensamos que este tipo de ideología, que sitúa a Leonardo como uno de los primeros científicos, aislándolo de la estrecha relación que mantenía con otro tipo de planteamientos radicalmente opuestos a los científicos, es el mismo tipo de tecnología tecnocrática que plantea el conocimiento

científico como el único conocimiento válido, y que relega a cualquier otra articulación significativa no falsable a la categoría de un conocimiento fallido o infantil carente de sentido. Este mismo sistema de pensar y de dogmatismo falsamente científico es el que prevalece desde finales del siglo XIX y es el mismo que relega, entre otras cosas, a la práctica significativa artística a estrechos márgenes perfectamente controlados por el sistema, para que no perturben el orden ideológico-especulativo instituido.

Como decimos, en el caso de Leonardo da Vinci se ofrece una continua interacción de signos relacionados a partir de analogías y diferencias, y de similitudes y contagios. A nosotros, los sistemas de articulación que nos interesan son los segundos, ya que los primeros han sido ya suficientemente señalados en otros estudios.

Leonardo plantea la práctica artística de la pintura como una ciencia autónoma que "sin valerse de nada perteneciente a las diversas ciencias, irá, en cambio, directamente a la imitación de las obras de la naturaleza " (9). Es importante que recalquemos este concepto de imitación porque nos enlaza con el planteamiento de M. Foucault anteriormente citado.

Este proyecto de imitación plantea la reproducción de un mundo a partir de un determinado lenguaje icónico que se centraría en el estudio de las leyes de la perspectiva como forma simbólica. Leyes que presentarían una imagen de la realidad basada en un concepto de espacio tridimensional. Este estudio de la perspectiva pasaba lógicamente por los cauces de la similitud y el contacto. La similitud en lo que respecta a la articulación de los códigos iconográficos específicos de la pintura, así como de las otras artes, con sus propios referentes externos a ella. El contacto en lo que respecta a una concepción del mundo, y más concretamente, del espacio, basada en una extensión de las cosas a partir de la contigüidad.

Similitud y contacto, los conceptos básicos del pensamiento mágico, están siempre presentes en el pensamiento de Leonardo. Así, con respecto a las leyes de la similitud, dice que " el cuerpo de la tierra se parece al de los animales, tejido por las ramificaciones, las venas entrelazadas, constituidas por la nutrición y vivificación ". O que " la naturaleza tiene un alma vegetativa, la carne es la tierra, los huesos las rocas, los tendones las vetas, la sangre las venas de agua, el océano su corazón, el viento su respiración y el calor de su alma sus volcanes y termas " (10).

Asimismo podemos ver las leyes de contacto, cuando propone la manera de representar icónicamente el mundo exterior, en nuestro ejemplo concreto, la noche. " Una cosa enteramente privada de luz es todo tinieblas. Estando la noche en tales condiciones, si quieres figurar en ella una escena, dispondrás un gran fuego que teñirá de su color los objetos, principalmente los que estén más cerca de él; porque una cosa participa tanto más de la naturaleza de otra cuanto más próxima se halla a ésta otra. Y, si das al fuego un color rojo, rojas también deberás hacer todas las cosas iluminadas por él; mientras que las más alejadas de él deberán en mayor grado teñirse del color negro de la noche " (11).

Pensamos que con estos ejemplos ya queda suficientemente claro como Leonardo da Vinci se mueve conjuntamente en un terreno de conocimiento científico, estudios

anatómicos, de balística, matemáticos, etc. y de un conocimiento ideológico o mágico basado en la similitud y el contacto. Recordemos también que esto tenía lugar a finales del siglo XV y en la primera veintena de años del siglo XVI.

Poco a poco, y a medida que avanzaba la evolución del saber, del saber que se denominará científico, se van separando entre sí las articulaciones significativas a base de identidades y diferencias, y de semejanzas y contagios. Después del Renacimiento la metáfora y la metonimia se separan del campo del saber y se relegan al loco y al poeta, el uno porque toma las cosas por lo que no son, el otro porque alude a unas cosas nombrando otras. El saber encierra a la semejanza y al contacto en cárceles y barrotes de vidrio irrompible en nombre de la ley de lo idéntico y lo diferente. A partir de entonces el loco y el artista, que no respetan las normas establecidas por el pensamiento científico, son aislados en " reservas o parques nacionales por donde la imaginación campa a sus anchas ", representan pues " la sombra del saber " (12).

A partir del primer tercio del siglo XVII encontramos ya el divorcio entre los sistemas de articulaciones ideológicas y científicas. Señala M. Foucault que " a principios del siglo XVII, en este período que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino, más bien, la ocasión de error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones (...) de ahora en adelante se olvidarán las bellas figuras rigurosas y obligatorias de la similitud. Y se tendrá a los signos que las marcaban por ensueños y encantos de un saber que no llegaba aún a ser racional " (13).

Y de este modo se entra en un proceso de conocimiento basado en una comparación que sea computable por medio de la medida y el orden. Así Foucault siguiendo fielmente el pensamiento de Descartes puede decir que " la comparación efectuada por la medida remite, en todos los casos, a las relaciones aritméticas de igualdad y desigualdad. La medida permite analizar lo semejante según la forma calculable de la identidad y la diferencia ". En otras palabras, que " lo semejante, que durante mucho tiempo había sido una categoría fundamental del saber, a la vez, forma y contenido del conocimiento, se ve disociado en un análisis hecho en términos de identidad y de diferencia, además, ya sea indirectamente por medio de la medida o directamente y al mismo nivel, la comparación se remite al orden; por último, el papel de la comparación no es ya el revelar el ordenamiento del mundo; se la hace de acuerdo con el orden del pensamiento y yendo naturalmente de lo simple a lo complejo. Con esto se modifica en sus disposiciones fundamentales toda la ' epistemé ' de la cultura occidental " (14).

Estas aclaraciones ayudarán a comprender los ejemplos que restan por analizar, con el objeto de delimitar claramente los sistemas de articular ideas ideológicamente y científicamente. En primer lugar, hemos citado el caso de Leonardo da Vinci, en el cual veíamos cómo estos dos sistemas relacionales se presentaban entremezclados de una manera muy estrecha, inseparable. Ahora veremos, ya en el primer tercio del siglo XVII, como estas dos metodologías específicas se han separado, y cada una se dirige hacia finalidades distintas. Para ello nos valdremos de los ejemplos propuestos de Descartes y Gracián de una manera sintética.

En 1637 cuando Descartes escribe su Discurso del Método es ya impensable un tipo de saber en el que coexistan planteamientos ideológicos de signos ambiguos. Descartes señala cuáles fueron sus métodos que le demarcaron de planteamientos ideológicos anteriores.

" Fue el primero, no admitir como verdadera cosa alguna, como no supiese con evidencia que lo es; es decir, evitar cuidadosamente la precipitación y la prevención, y no comprender en mis juicios nada más que lo que se presentase tan clara y distintamente a mi espíritu, que no hubiera ninguna ocasión de ponerlo en duda. El segundo, dividir cada una de las dificultades que examinase, en cuantas partes fuera posible y en cuantas requiriese su mejor solución. El tercero, conducir ordenadamente mis pensamientos empezando por los objetos más simples y fáciles de conocer, para ir ascendiendo poco a poco, gradualmente, hasta el conocimiento de los más compuestos, e incluso suponiendo un orden entre los que no se preceden naturalmente. Y el último, hacer en todos unos recuentos tan integrales y unas revisiones tan generales, que llegase a estar seguro de no omitir nada " (15).

Así pone las bases Descartes de un saber que evitará cualquier tipo de intromisión de todo lo que no sea computable por la medida. A partir de ahora se hacen tajantes las divisiones entre ciencia y arte. Por su parte, la ciencia tiende a dar precisión al signo dentro de un discurso especializado, eliminando cualquier tipo de ambigüedad y connotación. Prefiere rechazar el lenguaje natural, porque está lleno de términos con campos semánticos indeterminados, y formalizar un lenguaje artificial que se ajuste más a sus intereses de medida y precisión. Por su parte, el arte hace de la polivalencia del signo la finalidad y el medio de su discurso, con lo cual siempre presenta facetas de novedad a su rápido desgaste. Contrariamente a la ciencia, rechaza cualquier tipo de lenguaje artificial y hace del lenguaje natural, del lenguaje socialmente formado, su pozo de extracción de significados.

A partir de aquí es cuando podemos introducir el último ejemplo que nos queda, esta vez desde el punto de vista de la estética. Cuando Baltasar Gracián escribe, hacia 1630, ese profundo tratado estético que la Agudeza y Arte de Ingenio, el divorcio entre el pensamiento estético o ideológico y el científico es ya irremediable. El Método de Descartes y la Agudeza de Gracián están escritos sólo con unos años de diferencia. Sin embargo, los dos presentan ya caminos diferentes. Caminos que, como vimos, estaban superpuestos por última vez en el Renacimiento.

Descartes rechazaba cualquier sistema de relaciones de contacto y de semejanza, siempre que éstas no fueran mensurables. Gracián por el contrario recoge la semejanza y el contagio como las primeras reglas de organizar conceptos.

Así, al hablar de la primera especie de conceptos " ingeniosos " o poéticos, habla claramente de un proceso metonímico de organizar ideas y cosas por contacto. " Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera; ya que conceptuoso panégyris, ya en ingeniosa crisis, digo alabando o vituperando; uno como centro de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entendidas que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc. Los va careando de uno en uno con el sujeto,

y unos con otros, entre sí, y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia, que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza " (16).

Primero se propone una relación contextual a base de procesos de contacto, después a base de procesos de semejanza. Cuando habla de la agudeza por semejanza dice que "la semejanza es el origen de una inmensidad conceptuosa, tercer principio de agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos, y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos, y otras innumerables diferencias de sutileza". Pero "no cualquiera semejanza (en opinión de muchos) contienen en sí sutileza, ni pasa por concepto, sino aquellas que incluyen alguna otra formalidad de misterio, contrariedad, correspondencia, improvisación, sentencia, etc." (17).

Vemos pues qué lejos está este tipo de semejanza misteriosa, improvisada, que propone Gracián, de la semejanza que se pueda medir, ordenada, propuesta por Descartes. Vemos también cómo la estética continúa conservando en su discurso relaciones contextuales por contacto, mientras que la ciencia las expulsa en su seno. Vemos pues, en definitiva, cómo los dos bloques de conocimiento que en el Renacimiento se superponían, ahora, en 1630, ya han emprendido caminos opuestos. Caminos que continúan hasta el momento separados, aunque con el dominio de uno sobre otro. A partir del siglo XVII se inicia el dominio del pensamiento unívoco, basado en la identidad y la diferencia, sobre el equívoco, basado en la semejanza y el contacto. Dominio que pensamos que proviene de un pensamiento esencialmente práctico y de operaciones exactas, como es el capitalismo, que justamente coincide su aparición en el Renacimiento con el inicio del divorcio.

3.5 Corte sincrónico del discurso ideológico y científico.

Después de esta disección diacrónica que nos ha revelado la separación de estructuras significativas ideológicas, concretamente artísticas, y científicas, pasemos a un corte de tipo sincrónico de las mismas. Este corte nos permitirá ver cuáles son las diferencias específicas, a partir de la ruptura apuntada, considerando ambas estructuras como bloques coherentemente relacionados y perfectamente sistematizados en su interior.

Ya hemos mencionado que la primera diferencia que los separa es justamente el tipo de signos que emplean para organizar su discurso. La ideología emplea términos cuya significación no es ni mucho menos precisa, sino que tiende a la dispersión de significados. Por el contrario, la ciencia no emplea términos de los cuales no conozca su significación justa y precisa, a fin de separarlos de cualquier posible sentido a nivel de connotación.

Es decir, lo que le importa al pensamiento científico es la manipulación de conceptos que de algún modo sean falsables con respecto a una serie de enunciados básicos. Por eso rechaza cualquier tipo de enunciados tautológicos y/o metafísicos, no porque sean falsos, sino porque no son falsables. Rechaza pues cualquier tipo de juicio analítico, tautológico, para formular juicios de tipo sintético que sí hablan acerca de la realidad, y son empíricamente contrastables.

Sin embargo, este proyecto que "a priori" se presenta sin dificultades para ser llevado a la práctica, es uno de los puntos más importantes en los que se basa la rigurosidad científica. Karl Popper señala las dificultades con que se encuentran los trabajadores científicos a la hora de definir concisamente los nombres universales, ya que estos no pueden ser definidos a partir de nombres singulares, sino a través de otros nombres universales. En este sentido dice que "en lo que respecta a los nombres universales sin definir, hay que distinguir dos posibilidades: 1) que existan ciertos conceptos no definidos que aparezcan únicamente en enunciados del máximo nivel de universalidad, y cuyo empleo esté fijado por el hecho de que sepamos la relación lógica en que se encuentran con otros conceptos, con lo cual podrán eliminarse en el curso de la deducción (un ejemplo: la "energía"); 2) que haya otros nombres sin definir que aparezcan en enunciados de un nivel de universalidad más bajo, y cuyo sentido esté fijado por el uso (por ejemplo, "movimiento", "punto-masa", "posición"): prohibiremos que se altere subrepticamente su uso, y, por lo demás, procederemos conforme a nuestras decisiones metodológicas, como antes" (18).

A partir de esto podemos comprobar la enorme lucha que mantiene el pensamiento científico para no emplear términos que no hayan sido definidos de antemano. Es decir, aquí topamos una vez más con la línea demarcatoria, a nivel de conceptos empleados, entre la ideología y la ciencia. La ideología relaciona precisamente unos conceptos basados estrictamente en categorías de tipo perceptivo, emocional, intuitivo, etc., por lo que el campo semántico de tales conceptos no está ni mucho menos prefijado, sino que responde a los intereses concretos del momento de formulación y de uso. Son por ello signos de carácter vago y flotante. En cierto sentido, como los nombres universales de que habla Popper, pero ni mucho menos sometidos a una codificación de tipo intersubjetivo.

Y es por esa misma naturaleza de los signos empleados por la ideología y la ciencia, que las categorías de relación que emplean son también diferentes. Hemos visto, cuando estudiábamos las leyes de la magia, que se sitúan como la metodología misma del sistema contextual y significativo ideológico, que los signos de carácter vago y flotante se organizaban a base de semejanzas y contagios. En otro momento comprobamos que, cuando se inicia la ruptura de la comprobación empírica e intersubjetiva, la ciencia tiene que recurrir a establecer semejanzas que se puedan medir cuidadosamente, es decir, recurría a establecer identidades y diferencias fácilmente computables.

A partir de esta demarcación tajante de signos empleados, es cuando podemos entender la diferencia de las imágenes de la realidad a que aluden unos y otros. Los signos ambiguos, de carácter vago y flotante, que emplea la ideología no responden y no tienen otra razón de ser que el aludir a referentes que por su propia naturaleza son de significado difuso.

Todo el trabajo de Lévi-Strauss realizado en los llamados pueblos primitivos no tiene otro sentido que el hacer ver que el pensamiento mágico tiene como finalidad el establecer clasificaciones primeras, esto es, de comprobaciones inmediatas, de sensaciones. La magia, como metodología de la ideología, no hace sino ordenar y

clasificar percepciones olfativas, visuales, táctiles, gustativas, etc., de carácter aún no conocido ni sistematizado intersubjetivamente.

Recordemos en este sentido, que uno de los proyectos esenciales del arte es presentar de una manera poco rigurosa sensaciones de tipo personal y subjetivo. Sobre todo, si pensamos en la práctica del arte conceptual, comprobaremos que este campo de sensaciones nuevas de los sentidos es uno de los campos más trabajados. Prueba de ello son los constantes trabajos presentados a nivel táctil, gustativo, etc., los llamados subsentidos, y, sobre todo, visual. La vista a pesar de todos los ataques recibidos continúa siendo uno de los sentidos dominantes, junto con el oído, de toda nuestra cultura occidental.

Por eso, el campo de experimentación de la articulación ideológica no es ni mucho menos un sector reducido de la realidad, como es el de la ciencia. No es que la realidad para una y otra sea diferente, el mundo es sólo uno y común a ambas, sino que sus diferentes metodologías específicas marcan sus propios límites. Mientras que el campo de la ideología, y concretamente el arte, es el mundo como totalidad, ya que el campo perceptivo abarca todo lo existente, el de la ciencia es un mundo sometido a los márgenes de la comprobación empírica intersubjetiva, no saliéndose nunca de los márgenes de un nivel falsable. Es decir, que sus propios lenguajes específicos facilitan una imagen diferente de la realidad.

"Por lo tanto, entre magia y ciencia la primera diferencia sería, desde este punto de vista, que una postula un determinismo global e integral, en tanto que la otra opera distinguiendo niveles, alguno de los cuales, solamente, admiten formas de determinismo que se consideran aplicables a otros niveles. Pero ¿no podríamos ir un poco más lejos y considerar al rigor y a la precisión de que dan testimonio el pensamiento mágico y las prácticas rituales, como si tradujeran una aprehensión inconsciente de la verdad del determinismo, en cuanto modo de existencia de los fenómenos científicos, de manera que el determinismo sería globalmente sospechado y puesto en juego antes que ser conocido y sospechado? (...). Y lo que es más: no solamente por su naturaleza, estas anticipaciones pueden a veces verse coronadas por el éxito, sino que también pueden anticipar doblemente: anticiparse a la ciencia misma, y a métodos y resultados que la ciencia no asimilará sino en una etapa avanzada de su desarrollo, si es verdad que el hombre se enfrentó primero a lo más difícil: la sistematización a nivel de los datos sensibles, a los que la ciencia durante largo tiempo volvió la espalda y a los que comienza ahora, solamente, a reintegrar en su perspectiva. En la historia del pensamiento científico, este efecto de anticipación se produjo, por lo demás, en varias ocasiones; como lo ha mostrado Simpson, con ayuda de un ejemplo tomado de la biología del siglo XIX, resulta que, como la explicación científica responde siempre al descubrimiento de un "ordenamiento", todo intento de este tipo, aún cuando esté inspirado por principios que no sean científicos, puede encontrar verdaderos ordenamientos" (19).

Esta larga cita de Lévi-Strauss nos introduce en una semejanza formal entre la ideología y la ciencia, pero también en una diferencia metodológica. Tanto la ciencia como la ideología tienen un punto común de partida que se centra en la formulación de un determinado ordenamiento de datos sensibles. En este sentido la ciencia y la

ideología se dan la mano, ya que las dos rechazan el caos e intentan aplicar un orden. Pero la metodología empleada para la consecución de ese ordenamiento es lo que las diferencia. La materia prima con que trabaja la ideología es difusa por subjetiva, por eso los signos empleados son una continua dispersión de significados. La ideología ¿es ambigua por que emplea signos ambiguos por la materia difusa con que trata, o es ambigua porque la materia sensitiva que tiene en su base no permite otra clase de signos que no sean vagos y flotantes, porque éstos son los únicos que denotan más o menos exactamente su naturaleza de cambio y transformación?. Por otra parte, la materia prima con la que trabaja la ciencia son hechos de carácter intersubjetivo, por eso los signos que emplea tienen un significado preciso fijado de antemano. De ahí, que las ordenaciones que formulan la ciencia e ideología sean radicalmente opuestas. La ideología presenta taxonomías primeras recogidas directamente de los datos de los sentidos, la ciencia presenta sistemas que son fruto de la comprobación intersubjetiva-empírica de esas primeras taxonomías, o de sistemas propiamente científicos, en un proceso interminable de ajuste y abstracción, al menos en lo que se ha visto hasta ahora.

La ciencia propone como línea demarcatoria el principio de falsabilidad, no el de sentido común como hacían los neopositivistas. La exigencia que impone la ciencia, en la relación que se puede establecer entre las percepciones psicológicas y los enunciados básicos sobre los cuales trabaja, es que sea falsable intersubjetivamente. Es decir, que por muy fuerte que sea un sentimiento de convicción con respecto a un enunciado básico, este sentimiento no podrá nunca justificarlo. Sí que podrá, por el contrario, el principio de falsabilidad. De ahí el rechazo que hace la ciencia de cualquier tipo de taxonomía u ordenamiento que presenta, por ejemplo, el arte.

Desde el punto de vista científico no tiene ninguna relevancia las concepciones y ordenamientos del mundo que pueda facilitar un artista, por mucho sentido que tengan y por mucho reflejo claro que sean de la realidad. Repetimos que la línea demarcatoria que exige la ciencia como criterio diferenciable del pensamiento ideológico, no es el criterio de sentido, sino la falsabilidad. Una práctica significativa artística correcta está llena de sentido, pero no es susceptible de una verificación intersubjetiva precisa. Todo lo más puede ser una codificación y una imagen correcta para un determinado sistema de ideas, pero también susceptible de una nueva interpretación para otro sistema diferente de ideas, precisamente por la ambigüedad con que organiza su discurso. Prueba de ello son las diferentes lecturas que a lo largo de la historia se han realizado del mismo hecho artístico, ya sean acercándose a criterios más subjetivos, ya sea bajo la pretensión de criterios objetivos. Es evidente que la lectura del arte viene supeditada a los intereses del lector.

En definitiva, la ciencia no niega, en el sentido de decir que son falsos, cualquier enunciado ideológico, no niega tampoco que un enunciado no verificable intersubjetivamente carezca de sentido, como haría un neopositivista, o que no pueda ser comprendido. Simplemente no lo incluye en su discurso si no es a través de una ruptura epistemológica. "La falsabilidad separa dos tipos de enunciados perfectamente dotados de sentido, los falsables y los no falsables: traza una línea dentro del lenguaje con sentido, no alrededor de él" (20).

De ahí que los comportamientos que la ideología y la ciencia presentan ante los límites de su universo conocido sean radicalmente opuestos. El pensamiento ideológico no encuentra ningún inconveniente en incorporar a su discurso, a través de las leyes mágicas de semejanza y contagio, cualquier tipo de estímulo nuevo, cualquier percepción individual o colectiva que sea formulada. La ideología, concretamente pensamos en el arte, no tiene ningún reparo en inventar nuevos enunciados que respondan a cualquier sensación privada. Podríamos decir que, situándose a los límites del universo conocido, en esto es semejante a la ciencia, inventa continuamente significantes nuevos que aluden a significados que antes no existían, pero a través de una metodología y unas categorías de relación puestas a las científicas.

La ciencia ante los límites de su discurso actúa con bastante más cautela, cualquier percepción psicológica, lo que llama cláusulas protocolarias, no puede formar parte de los enunciados científicos. Todo lo más, puede ser útil en el sentido que "cualquier información que no sea contrastable, debido a su forma lógica, sólo puede actuar en la ciencia, en el mejor de los casos como estímulo: sugiriendo un problema" (21). La ciencia no dice que estas percepciones psicológicas privadas sean verdaderas o falsas, simplemente lo que hace es suspender cualquier juicio sobre ellas.

K. Popper señala, a nuestro modo de ver de una manera muy correcta por poco dogmática, que en su opinión "no existe, en absoluto, un método lógico de tener ideas, ni una reconstrucción lógica de ese proceso. Puede expresarse mi parecer diciendo que todo descubrimiento contiene 'un elemento irracional' o 'una intuición creadora' en el sentido de Bergson. Einstein habla de un modo parecido de la 'búsqueda de aquellas leyes sumamente universales... a partir de las cuales puede obtenerse imagen del mundo por pura deducción. No existe una senda lógica, dice, que encamine a estas ... leyes. Sólo pueden alcanzarse por intuición, apoyada en algo así como una introyección de los objetos de la experiencia'" (22).

Es decir, que mientras la ciencia no rechaza cualquier percepción psicológica en principio, sí que la somete posteriormente a un riguroso proceso de comprobación empírica. No pasa lo mismo con la ideología, pues sus continuas formulaciones de percepciones nuevas, y transformación de las conocidas, entran en funcionamiento en el interior del discurso sin más requisito que el ser formuladas. Mientras la ciencia amplía y tiene relevancia en el nivel de la falsación empírica, la ideología lo tiene dentro de la totalidad de sensaciones.

3.6 El nexo de unión de las cosas en la ideología.

A partir de un análisis diacrónico en el tiempo y de un corte sincrónico en la estructura, hemos podido ver las diferencias que existen entre el pensamiento ideológico y el científico. Ahora es preciso profundizar un poco más en el mismo concepto de ideología para irnos acercando a la formulación de un esquema del conocimiento que incluya y sitúe, desde nuestro punto de vista, el concepto mismo de arte.

Hemos dicho que el pensamiento ideológico se articulaba haciendo uso de las leyes de similaridad y contacto que el proyecto metodológico de la magia le facilitaba. También hemos visto cómo en cualquier parte del discurso ideológico las cosas se

relacionaban a través de trucos metafóricos y metonímicos. Pensemos si no, en cualquiera de las parcelas que lo componen, desde la propia magia a la religión, desde la actividad onírica a la mitología, desde la llamada enajenación mental hasta el mismo arte, etc.

Ahora cabe preguntarse qué tipo de nexo de unión presenta el pensamiento ideológico para establecer estas relaciones, qué cualidad común es la que existe entre las cosas que pone en contacto. Justamente antropólogos como Mauss y Lévi-Strauss han encontrado solución a esta cualidad específica en el estudio de un concepto que, en algunos pueblos de la Melanesia, se llama "mana", aunque como veremos no es privativo de ellos.

El concepto de "mana" es uno de los más oscuros e indeterminados que se nos puedan presentar para el estudio, ya que justamente responde al mismo proceso de articulación ideológica. No podemos decir que sea una cualidad común a todas las cosas, sino una especie de fuerza, un estado, que actúa a la vez como sustantivo, adjetivo y verbo. Es un término que alude al mismo hecho insólito de descubrimiento de un nuevo significado o sentido en una cosa; es algo mágico, algo que se presenta sin saber por qué. En términos psicológicos diríamos que es el mismo centro del pensamiento creador, los límites mismos del universo conocido.

"La idea de "mana" es una de esas ideas turbias, de los cuales creemos habernos desembarazado y que, en consecuencia, nos es difícil de imaginar. Es oscura y vaga, sin embargo, de un uso muy determinado. Es abstracta y general y, sin embargo, muy concreta. Su naturaleza primitiva, es decir, compleja y confusa, nos impide hacer un análisis lógico de ella, hemos pues de contentarnos con descubrirla" (23).

Así pues, nos enfrentamos con un término, que lejos de ser privativo de culturas llamadas primitivas, constituye algo muy oculto. Es una especie de cualidad sobreañadida a las cosas de carácter puramente mental y que alude a algo invisible, maravilloso o indecible. El referente conceptual a que alude queda vedado a un conocimiento sistemático y pensamos en él como algo parecido a una cámara oscura en la que nada puede ser visto ni explicado con el bagaje de conocimientos existentes. Es algo que sólo puede mostrarse, pero no decirse, precisamente por la radical ambigüedad con que se presenta.

Este concepto, como señala Lévi-Strauss, está lejos de ser privativo de determinadas civilizaciones o estados arcaicos o semiarcaicos del espíritu humano y que también existe, aunque bajo distintos nombres, en muchas otras civilizaciones. "En nuestra sociedad, estas nociones tienen un carácter fluido y espontáneo, mientras que en otras partes sirven de fundamento a sistemas oficiales y pensados de interpretación, es decir, a un papel que nosotros reservamos a la ciencia, aunque siempre, y en todo lugar, estas nociones actúan un poco como símbolos algebraicos, para presentar un valor indeterminado de significación, vacío en sí mismo de sentido y susceptible, por tanto, de que se le aplique cualquier sentido, cuya única función sería cubrir la distancia entre la significación y lo significado o, más exactamente, señalar el hecho de que en una circunstancia u ocasión, o en una manifestación determinada, se ha establecido una

relación de inadecuación entre la significación y lo significado, en perjuicio de relaciones complementarias anteriores" (24).

El concepto de "mana" y sus similares cumple una función muy específica y concreta, ya que gracias a él se puede manifestar cualquier significado y sentido que no está claro, o que su naturaleza es difusa, ya sea porque es nuevo o porque se sale de lo corriente. Gracias a este concepto, el pensamiento mágico, y hagamos esto extensible a todo el ideológico, puede hacer frente a su proyecto de totalidad, ya que puede tapar con estos conceptos flotantes cualquier agujero en su red de explicaciones. Gracias a estos parches, el pensamiento ideológico no deja ninguna parcela por explicar. Actúan a modo de tapaderas para cubrir cualquier significado que aun no tiene un significado propio, salvando, de este modo, el desnivel entre lo conocido y lo desconocido.

Este concepto de "mana" es el que ha sido más estudiado por los citados antropólogos en la Melanesia. Sin embargo, Mauss ha señalado la relación significativa que existe entre este concepto y otros muchos en distintas civilizaciones. Así, encontramos palabras que cumplen las mismas funciones llamadas "krâmat" entre los malayos de Detroit, "deng" entre los ba-hnars de Indochina, "hasina" en Madagascar, "orenda" entre los iroqueses de América del Norte, "manitu" entre los algonquinos y ojiways, "wakan" entre los sioux de Dakota, "naua" entre los indios de América Central, "brahman" en la India, etc.

Pensemos también que uno de los grandes conceptos que han movido la filosofía china de la antigüedad ha sido el concepto de Tao. El Tao, lo mismo que los anteriores, no es una idea simple, sino un conjunto muy complejo de conceptos en los que se encuentran la eficacia, el origen, la transformación, el orden, la totalidad, etc. Es por esa oscuridad semántica que presenta el Tao por lo que se puede desarrollar un discurso tan rico acerca de él. El Tao es un concepto límite del pensamiento. A lo largo del Tao-Te-King, este concepto es definido como algo que se presenta y actúa, pero que, sin embargo, no puede ser percibido por los sentidos. En el libro encontramos definiciones tan ambiguas que no provocan sino una dispersión del pensamiento, tales como "el Tao que puede ser expresado no es el Tao absoluto", "el nombre que se le puede dar no es el Nombre Absoluto", o "el Tao siendo eterno carece de nombre" (24).

Estos mismos conceptos de significado vago y disperso los encontramos también en nuestra propia civilización. Nosotros empleamos continuamente palabras de significado muy oscuro para aludir a ciertas cosas de las que no sabemos gran cosa de su mecanismo, pero que, sin embargo, aceptamos su presencia no explicada satisfactoriamente. Empleamos corrientemente las palabras magia, misterio, instinto, chisme, irracional, estético, etc. No digamos ya palabras tan sumamente ambiguas y que incluyen tal cantidad de explicaciones-tapadera, pero, a la vez, tan concretas y socialmente efectivas, como por ejemplo el concepto Dios, que lejos de desaparecer como significado se van transformando en otros.

Es interesante observar cómo estos conceptos límite del conocimiento humano van apareciendo una vez tras otra en diferentes momentos históricos, aunque bien es verdad, bajo categorías distintas, y ajustados estrechamente a lo que podríamos llamar el conjunto del saber del momento. Por poner un ejemplo actual, que a nosotros nos parece

sumamente revelador, citaremos el trabajo sobre El Azar y la Necesidad de J. Monod. El libro presenta un concepto de azar que muy bien podríamos situarlo en sus raíces más profundas junto a los conceptos de tipo "mana" y similares. Existe entre ellos una profunda analogía en el sentido de que el azar es la fuente última de la novedad, de lo creativo, pero también existe una importante diferencia, ya que el azar no es un desconocido: el cálculo estadístico lo ha domesticado. Con todo, hay que decir que semejante tipo de dominio no se extiende más que al conjunto de las probabilidades, no a los miembros que forman este conjunto. Así sabemos, por ejemplo, cuantos accidentes mortales ocurrirán en las carreteras del país en el próximo fin de semana, pero no podemos saber la identidad de los futuros accidentados. Monod concibe, en opinión de M. Barthelemy-Madaule, un concepto de azar que designa "un hecho insólito, excepcional, inopinado, es decir, contrario a aquello que es constante, regular, previsible. Este hecho, una vez admitido, va a instaurar, cosa chocante, un orden nuevo, una regularidad nueva, una nueva previsibilidad" (25). El propio J. Monod afirma que las alteraciones del código genético "son accidentales, que tienen lugar al azar. Y ya que constituyen la única fuente posible de modificaciones del texto genético, único depositario a su vez de las estructuras hereditarias del organismo, se deduce necesariamente que sólo el azar está en el origen de toda novedad, de toda creación en la biosfera" (26).

Cualquiera que sea su nombre, estos conceptos de significado vago se presentan como tapaderas de sentido en los mismos límites del universo conocido. La existencia de conceptos de esta naturaleza nos haría pensar en un proceso finito del conocimiento.

Solamente nos permitiremos una cita más para enlazar este apartado con el concepto de arte que es el que nos interesa esclarecer. La cita es de Lévi-Strauss y dice que "nuestra opinión es que precisamente las nociones de tipo "mana" representan por muy diversas que parezcan, considerándolas en su función más general (que como hemos visto no han desaparecido en nuestra mentalidad y forma de sociedad), representan ese significado flotante que es la servidumbre de todo pensamiento completo y acabado (pero también el "gaje" de cualquier arte, poesía o invención mítica o estética), aunque el conocimiento científico sea capaz, si no de estancarlo, sí al menos de disciplinarlo en parte" (27).

Esta cita nos viene justo a tiempo en el momento en que relacionamos el concepto de "mana" y similares con el concepto de arte. Más adelante veremos cómo el arte incide de lleno en el terreno a que alude el "mana", es decir, participa de este concepto de puente entre lo conocido y lo desconocido. Solamente que el arte fuerza el lenguaje para crear un significante adecuado al concepto que quiere formular. Operación que tiene lugar mediante los instrumentos que facilita la metáfora y la metonimia.

Este proceso de articulación entre dos o más cosas que antes no lo estaban, es el propio núcleo de la práctica significativa artística. Su proyecto específico es simplemente el de nombrar mediante trucos y juegos de lenguaje, el dar nombre a las sensaciones privadas y percepciones, hasta el momento carentes de significantes, de una forma insólita y nueva.

Para esclarecer este punto de una manera práctica diremos que el arte conceptual no ha dado la espalda a este tipo de operaciones, a pesar del terreno límite en que se

encuentran. Hemos dicho que el proyecto principal que caracteriza y demarca la práctica artística conceptual es el discurso que desarrolla de autoreflexión tanto específica como contextual. En otras palabras, el arte conceptual se caracteriza porque formula un metalenguaje artístico. Asimismo, hemos apuntado que su metodología para articular ideas no se decanta ni hacia un concepto realista, basado en leyes de contigüidad, ni por un concepto romántico, basado en leyes de semejanza, sino que desarrolla un discurso sirviéndose de ambos procesos.

También el arte conceptual al reflexionar sobre la extensión de su propio discurso ha encontrado sus propios límites. Límites que por otra parte son los bordes mismos del conocimiento racional, en el sentido en que se enfrentan al proceso no lógico de formulación de ideas nuevas.

Prueba de ello es el territorio próximo a la mística en que trabajan algunos de los iniciadores y representantes más interesantes del arte conceptual. De sobras conocidas son ya las alusiones a la propia mística que han hecho, por ejemplo, Sol Lewitt, Bruce Nauman o Robert Barry, las cuales serán examinadas con más detenimiento más adelante. Y recordemos aquí solamente que el sentido que tiene la mística en nuestra cultura no es otro que la introducción en una práctica misteriosa, en la que no se puede ver, oír o decir nada, pero que sin embargo se presenta y actúa positivamente. Es decir, que a nuestro entender el concepto de mística representa de una de las formas más gráficas ese significado vago y flotante, ese concepto tapadera de agujeros de sentido que posee el "mana" y similares, a fin de desarrollar un discurso sobre la totalidad.

Así pues, la pregunta que aparecería al principio de este apartado sobre la cualidad que servía de nexo de unión entre las cosas que la ideología articulaba, encuentra su respuesta en el concepto misterioso, más justamente desconocido y fuera de cualquier categoría lógica que llevamos explicado. Concepto de significado profundamente ambiguo que no pertenece, ni mucho menos, a la esfera de lo real, sino al propio lenguaje como síntoma de los límites cognoscitivos.

3.7 La dialéctica ideológico-científica en el proceso general del conocimiento

Después de ver con cierto detenimiento los sistemas específicos que la ideología y la ciencia emplean para establecer su discurso, y, después de ver en un corte sincrónico y diacrónico la estructura y la historia de sus propias articulaciones, no nos queda sino ver estos dos grandes sistemas como dos bloques significativos perfectamente coherentes. No representan un bloque lineal de conocimiento en cuyo principio se sitúa la ideología y al final la ciencia, sino que se trata de un proceso circular y dialéctico en que cada uno es "función", no de etapas desiguales del desarrollo del espíritu humano, sino de los dos niveles estratégicos en que la naturaleza se deja atacar por el conocimiento científico: uno de ellos aproximativamente ajustado al de la percepción y la imaginación, y el otro desplazado; como si las relaciones necesarias, que constituyen el objeto de toda ciencia, sea neolítica o moderna, pudiesen alcanzarse por dos vías diferentes: una de ellas muy cercana a la intuición sensible y la otra más alejada" (28).

Sería absurdo intentar ver el pensamiento ideológico como una forma tímida de ciencia, como una etapa anterior. La ideología, en sus diferentes parcelas mágicas,

artísticas, mitológicas, oníricas, etc., es tan coherente, lógica y bien estructurada como los sistemas que facilita la ciencia, sólo que ambas presentan nexos articulativos radicalmente opuestos. Por eso es más operativo, en vez de oponerlas, situarlas paralelamente en un mismo proceso dialéctico y progresivo de conocimiento.

En páginas anteriores hemos visto las formas específicas de organizar estos dos tipos de articulaciones significativas. Vamos ahora a intentar dar una visión general de la dialéctica con que actúan ambos sistemas relacionales dentro de un esquema general del conocimiento. De esta forma podremos situar en su lugar preciso cada uno de los términos más importantes que hemos ido tratando, y en especial el arte. Este apartado es, pues, la consecución lógica y de síntesis después de una disección de tipo analítico.

Aquí se plantea un esquema de conocimiento que es básicamente circular y dialéctico, no lineal. En él tenemos dos mitades perfectamente delimitadas. Por una parte, los sistemas de relación científicos a base de identidades y diferencias, por otra, los sistemas de relación ideológicos a base de semejanzas y contagios. Las fronteras que los separan también están perfectamente delimitadas. La línea demarcatoria que separa las proposiciones ideológicas y científicas es la comprobación empírica intersubjetiva, la falsación. La que separa las proposiciones científicas de las ideológicas es lo que llamamos percepciones psicológicas, subjetivas o privadas aún no formuladas, carentes de una posible comprobación intersubjetiva. Mientras la falsación responde a un método puramente deductivo, la formulación de nuevos sentidos corresponde a un proceso inductivo.

En este punto es conveniente recurrir a los estudios llevados a cabo por Althusser para intentar esclarecer este esquema y ponerlo en relación con todo lo que anteriormente hemos dicho. Para ello es imprescindible partir de los conceptos que este autor entiende por teoría y práctica.

"Por teoría en general entendemos todo proceso de transformación de una materia prima dada determinada, en un producto determinado, transformación efectuada por un trabajo humano determinado, utilizando medios (de "producción") determinados. En toda práctica así concebida, el momento (o el elemento) determinante del proceso no es ni la materia prima, ni el producto, sino la práctica en sentido estrecho: el momento del trabajo de transformación mismo, que pone en función, en una estructura específica, a hombres, medios y un método técnico de utilización de los medios" (29).

Así pues concebida, la práctica se presenta bajo multitud de formas en una sociedad dada. Althusser distingue de ella tres niveles esenciales. En primer lugar encontramos la práctica política que transforma la materia prima de las relaciones sociales. En segundo, una práctica ideológica que transforma la materia prima de la ideología, es decir, del campo de la religión, la política, la moral, el arte, las leyes, etc. Por último, una práctica teórica que transforma la materia prima de los anteriores conceptos teóricos.

De ahí que "por teoría, entendamos pues, desde este punto, una forma específica de la práctica, perteneciendo ella también a la unidad compleja de la "práctica social" en una sociedad humana determinada. La práctica teórica entra bajo la definición general de la práctica. Trabaja sobre una materia prima (representaciones, conceptos, hechos)

que le es dado por otras prácticas, sean "empíricas", sean "técnicas", sean "ideológicas"" (30).

Es decir, que la práctica teórica no sólo comprende prácticas de tipo científico, sino también prácticas de tipo ideológico. El método con que una práctica científica se apodera de prácticas ideológicas es sometiéndolas a un riguroso proceso de contrastación intersubjetiva, lo que Althusser llama, tomando el término de Bachelard, la ruptura epistemológica. Por medio de esta ruptura, una ciencia se despega de la ideología de su pasado, al mismo tiempo que revela ese pasado como ideología.

Recordemos que este mismo concepto corresponde al de falsabilidad de Popper, "pues nuestro criterio de falsabilidad ha discriminado con suficiente precisión los sistemas teóricos de las ciencias empíricas de las de la metafísica (y de los demás sistemas convencionalistas y tautológicos), sin aseverar, por ello, la carencia de sentido de la metafísica (la cual, desde un punto de vista histórico, puede observarse que ha sido la fuente de que han brotado las teorías de las ciencias empíricas)" (31).

Desde estos puntos básicos teóricos podemos establecer un esquema claro del conocimiento. Y así nos encontramos, en principio, con tres conceptos básicos.

En primer lugar aparecen las taxonomías primeras que lleva a término la ideología, lo que Althusser llama Generalidad I. Estas clasificaciones primeras están lejos de haber sido contrastadas intersubjetivamente y están formadas por una materia prima de sensaciones aisladas, de percepciones subjetivas, etc. Es decir, constituyen los primeros ordenamientos a base de una metodología mágica de similaridades y contactos.

En segundo lugar nos encontramos con el concepto de ruptura epistemológica o de falsabilidad. Bajo este concepto, lo que Althusser llama Generalidad II, hemos de entender todo el conjunto de personas que trabajan a través de una metodología científica, cuya finalidad específica es la formulación de una línea demarcatoria entre los postulados contrastables y los no contrastables. Los conceptos ideológicos que salen victoriosos del proceso de falsabilidad pasan a formar parte del discurso científico. Los que no, se mantienen a la espera de una nueva prueba en otro momento histórico, en el que los métodos y los procedimientos técnicos sean oportunos. De estos conceptos ideológicos o metafísicos, repetimos, la ciencia no dice que carezcan de sentido, como diría un neopositivista, sino que simplemente suspende cualquier juicio con respecto a ellos.

Por último aparece el bloque de conceptos que han sido sometidos positivamente a una ruptura epistemológica, lo que Althusser llama Generalidad III. Tales postulados provienen, por consiguiente, del campo de las primeras taxonomías que establece la ideología. Estos conceptos son los que forman el discurso científico propiamente dicho.

Sin embargo, el proceso del conocimiento no acaba aquí. Estos conceptos que han pasado por la prueba de la falsabilidad pueden, a su vez, ser tomados por la ideología a fin de formular nuevos sentidos y nuevas taxonomías, con lo cual se inicia de nuevo el proceso circular del conocimiento de que hablamos. Y, precisamente, en esta última operación de paso de conceptos científicos a ideológicos es donde situamos la

especificidad del arte, ya que éste tiene como finalidad el formular y dar nombre a nuevos sentidos, percepciones de todo tipo, etc., de una forma nueva, no dicha aún. Pero estudiémoslo con un poco más de detalle.

Hemos visto cómo existían dos tipos distintos de establecer significados sobre lo que llamamos realidad, sea emprendiendo un camino de niveles especializados a través de signos unívocos, sea por un camino que tienda a la totalidad a través de signos ambiguos. Esto nos sitúa de lleno ante el problema de en qué lugar se colocan las diferentes parcelas que componen la ideología, y, en especial, el lugar que ocupa el concepto de arte.

Suponemos que ha quedado claro que el pensamiento ideológico, en concreto, la magia, se provee de términos con un significado impreciso para tapan cualquier agujero de sentido que encuentre a su paso y hacer frente, de este modo, al campo totalitario de sensaciones y percepciones nuevas. Es así, una vez que ha descubierto los baches de conocimiento todavía no explicados y los ha taponado por medio de conceptos flotantes, del tipo "mana" y similares, que la ideología puede hacer frente a la idea de totalidad.

Pero cabe profundizar más en estas ideas y preguntarse de dónde saca la ideología estos conceptos flotantes que más tarde la magia, en su proyecto metodológico, ordenará en taxonomías primeras a base de semejanzas y contactos. La magia sólo ordena conceptos ya conocidos, pero lo que no le corresponde a ella misma es su formulación, es decir, el proceso de dar nombre a percepciones nuevas. Este proyecto queda reservado, desde nuestro punto de vista, a la práctica significativa artística. Al menos en las sociedades tecnológicas occidentales, pues esta división no sería del todo productiva en civilizaciones no tecnológicamente desarrolladas, ya que en ellas la magia y el arte se presentan difícilmente distinguibles.

Por su parte, el arte no se preocupa de establecer una red de conocimiento, de conocimiento ideológico, perfectamente trabada, sin agujeros de sentido, que alcance la totalidad, sino que su práctica específica es precisamente la creación de esos mismos conceptos que sirven para establecer un puente entre lo conocido y lo desconocido. El arte propone significantes nuevos tomando prestada la metodología que se extiende por todo el pensamiento ideológico: la metáfora y la metonimia. Brevemente, el arte sólo nombra.

En este sentido no cabe confundir arte y psicología, pues ambos se ocupan de un mismo problema que lo podríamos denominar pensamiento creador. Ambos pueden ocuparse de una misma parcela del proceso general del conocimiento, pero lo hacen a niveles y con métodos opuestos. La psicología, al igual que las otras ciencias, se estructura a partir de niveles diferenciados de menor a mayor complejidad para iniciar su estudio por etapas. También somete a la prueba de falsabilidad cualquier formulación de tipo hipotético o teórico. Por su parte, el arte no admite ninguna clase de niveles diferenciados y se enfrenta conjuntamente a lo fácil y lo difícil, se enfrenta a la totalidad como unidad. Tampoco somete sus resultados a ningún tipo de prueba contrastable, sino que los deja para que cada uno se establezca su propio sentido y dirección.

Este concepto de totalidad que el arte emprende, lo mismo que toda la ideología, se ve de una manera clara en el tema del arte conceptual, objeto principal de nuestro estudio.

A pesar de que la práctica conceptual está forjando su discurso en estos precisos momentos, ya ha pasado el tiempo suficiente como para ver que sus distintos puntos de partida y sus tres formas principales de comunicación lingüística han venido a cerrar el universo como totalidad. El proyecto ideológico de extensión a todo lo existente, sin suspender juicios a ningún nivel, en un intento de alcanzar la unidad, es compartido, por consiguiente, por la propia práctica artística. Las diferentes "materias primas" con que el conceptual trabaja, es decir, el "concept art", el "body art" y el "land art", no son más que la versión lingüística de tres conceptos simbólicos, designados por el pensamiento, cuerpo y naturaleza, cuyo proyecto es incluir y alcanzar la totalidad.

Así, el arte conceptual se mueve continuamente en cualquier campo. El artista conceptual trabaja en el interior de la estructura de su propio pensamiento a través del recuerdo, las relaciones, los procesos de contigüidad y semejanza, sus propios límites, su ordenación, síntesis, disecciones y cambios, su especificidad y contexto, sus formas de lenguaje, etc. Trabaja y transforma su propio cuerpo y el del público, sus sentidos y subsentidos, sensaciones, posibilidades, procesos vitales, transformaciones físicas y sexuales, etc. Así también trabaja, presenta, selecciona o transforma los materiales más insospechados y tradicionalmente excluidos de la práctica artística, con toda clase de elementos y procesos tanto naturales como artificiales.

"Animales, vegetales y minerales toman parte en el mundo del arte. El artista se siente atraído por sus posibilidades físicas, químicas y biológicas, y empieza de nuevo a sentir la necesidad de hacer cosas del mundo, no sólo como seres animados, sino como productor de hechos mágicos y maravillosos. El artista-alquimista organiza la materia viva y vegetal en cosas mágicas, trabajando para descubrir las raíces de las cosas, con vistas a redefinirlas y exaltarlas. Su trabajo, sin embargo, incluye en su radio de acción el uso de los más simples materiales y elementos naturales (cobre, cinc, tierra, agua, ríos, campo, nieve, fuego, hierba, aire, piedra, electricidad, uranio, cielo, peso, gravedad, altura, crecimiento, etc.) para una descripción o representación de la naturaleza. Lo que le interesa en cambio es el descubrimiento, la exposición, la insurrección del valor mágico y maravilloso de los elementos naturales. Como organismo o simple estructura, el artista se mezcla con el entorno, se camufla, ensancha el umbral de las cosas. A lo que el artista llega en este contacto no es reelaborado; no pronuncia un juicio sobre ello, no busca un juicio moral o social, no lo manipula. Lo deja descubierto y chocante, lo extrae de la substancia del suceso natural, del crecimiento de una planta, de la reacción química de un mineral, del movimiento de un río, de la nieve, hierba y campo, de la caída de un peso, se identifica con ellos en vistas a vivir la maravillosa organización de las cosas vivas" (32).

Lo que nos interesa de esta opinión de G. Celant es la relación que se establece con el proyecto mágico y totalitario de que hablamos. También la idea del arte como presentación de nuevos significantes sin su posterior manipulación en taxonomías generales. Sin embargo, hay que añadir que la mayoría de artistas conceptuales no se han planteado abarcar la totalidad, ésta no es más que un proyecto conjunto y tácito de

toda la práctica conceptual, y se han "especializado" en uno de los anteriores niveles lingüístico-expresivos del pensamiento, cuerpo o naturaleza. Otros se han planteado el conjunto de la totalidad claramente, por ejemplo Timm Ulrichs con su "arte total", o bien han saltado continuamente de un nivel a otro. Recordemos que aquí no estamos hablando de prácticas individuales dentro de la práctica significativa conceptual en su sentido más amplio, sino que hablamos de la práctica específica conceptual como sistema de articulaciones ya características y demarcadas de otras prácticas existentes en el espacio y en el tiempo.

Por eso, a pesar de que se mantengan divisiones y parcelas dentro del marco de prácticas individuales, los lazos de unión entre ellas son tan grandes que no es posible enfrentarse a una sin hacerlo desde las otras dos, pues tal es su interacción. Pensar en una supone pensar en las otras dos: aquí es donde el proyecto de totalidad se presenta. Desde la óptica de este punto de vista, nunca como ahora se ha visto la idea de totalidad del arte tan clara como en el caso de la práctica significativa conceptual.

Resumiendo y con el fin de clarificar el esquema de conocimiento que proponemos en este apartado, diremos que el arte sólo tiene una forma específica de trabajo y relación, no un terreno de actuación propio, la realidad es sólo una y común a cualquier método de análisis. El arte formula nuevos nombres a partir del campo de percepciones y sensaciones nuevas, las cuales actúan a modo de cantera para la extracción de signos. El proceso de formulación de estos signos de significado ambiguo pasa a través de un descubrimiento subjetivo nuevo. Esta cualidad sería paralela al concepto de "mana" y similares, es decir, un puente hacia lo desconocido. Una vez creado el nombre, el arte lo abandona y lo lanza puro y sin manipulación al conjunto del conocimiento ideológico. Entonces aparece la magia, o teoría ideológica, y con sus articulaciones a base de semejanzas y contactos establece una red de explicaciones sin ningún agujero ni suspensión de juicio. Es a partir de aquí cuando se van configurando los distintos campos de la política, la moral, la religión, la actividad onírica, etc., cada una orientada hacia una finalidad muy concreta. Vemos pues como la metodología de relación es una práctica propiamente mágica, la formulación o visualización de conceptos propiamente artística.

Podríamos sintetizar todo lo que llevamos dicho en el siguiente esquema:



Con esto queda perfectamente delimitado, a nuestro entender, cual es el campo de actuación e influencia de los procesos que forman el discurso ideológico y científico. En este proceso general del conocimiento, el arte se sitúa como la cantera de signos flotantes a través de una observación de lo que todavía no es visible. Estos signos los recoge la ideología para establecer su discurso totalitario. Más tarde, el rigor de la falsación científica transformará parte de estos postulados ideológicos en científicos. Y de nuevo se presentará la posibilidad, en aquella u otra circunstancia histórica, de que ellos mismos faciliten a la transformación artística un nuevo sentido y haya la necesidad de materializarlo. Si el camino es a partir de los postulados unívocos científicos, nos encontraremos ante un arte que usa la investigación y tecnología científica como materia prima de su posterior transformación. Si el camino es a través de las primeras taxonomías ideológicas, nos encontraremos con una práctica artística que usa de la dispersión de significados como producto básico de su posterior transformación.

3.8 NOTAS

- (1) FRAZER, J.: La rama dorada. F.C.E. , Méjico 1969, pp. 33-34
- (2) TRÍAS, Eugenio: Metodología del pensamiento mágico. Edhasa, Barcelona 1970, p. 53
- (3) FRAZER, J.G., Op. cit., p.35
- (4) JAKOBSON, Roman: "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", en Essais de linguistique générale. Editions de Minuit, Paris 1963, p. 48
- (5) Ibid., p. 55
- (6) Ibid., p. 58
- (7) FOUCAULT, Michel: Las palabras y las cosas. Siglo XXI, Méjico 1968, p. 26
- (8) Ibid., pp. 26, 28, 30 y 32
- (9) VINCI, Leonardo da: Aforismos. Espasa Calpe, Madrid 1965, p. 67
- (10) VINCI, Leonardo da: Tratado de la pintura. Espasa Calpe, Madrid 1964, p. 242
- (11) VINCI, Leonardo da: Aforismos, p. 122
- (12) TRÍAS, Eugenio, Op. cit., pp. 61 y 62
- (13) FOUCAULT, Michel, Op. cit., pp. 57-58
- (14) Ibid., pp. 59 y 61

- (15) DESCARTES, Renato: Discurso del método. Espasa Calpe, Madrid 1970, p. 40
- (16) GRACIAN, Baltasar: Agudeza y arte de ingenio. Espasa Calpe, Madrid 1957, p. 23
- (17) Ibid., pp. 65 y 71
- (18) POPPER, Karl: La lógica de la investigación científica. Ed. Tecnos, Madrid 1971, p. 80
- (19) LEVI STRAUSS, Claude: El pensamiento salvaje. F.C.E., Méjico 1970, pp. 27-28
- (20) POPPER, Karl, Op. cit., nota p. 40
- (21) Ibid., p. 95
- (22) Ibid., pp. 31-32
- (23) MAUSS, Marcel: Sociología y antropología. Ed. Tecnos, Madrid 1971, p. 123
- (24) LEVI-STRAUSS, Claude: "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Marcel Mauss, Op. cit., p. 37
- (24) LAO TSE: Tao Te King. Barral Editores, Barcelona 1973, p. 21
- (25) BARTHELEMY-MADAULE, M.: La ideología del azar y de la necesidad. Barral editores, Barcelona 1974, pp. 39-40
- (26) MONOD, Jacques: El azar y la necesidad. Barral editores, Barcelona 1971, p. 125
- (27) LEVI-STRAUSS, Claude: "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Op. cit., p. 40
- (28) LEVI-STRAUSS, Claude: El pensamiento salvaje, F.C.E., Méjico 1970. p. 33
- (29) ALTHUSSER, Louis: Pour Marx. Maspero, Paris 1966, p. 167
- (30) Ibid., p. 168
- (31) POPPER, Karl, Op. cit. p. 292
- (32) CELANT, Germano: Art povera. Studio Vista, London 1969, p. 225

4. LA INDECIBILIDAD FACTICA DE LA ARTICULACION ESTETICA

4. LA INDECIBILIDAD FACTICA DE LA ARTICULACION ESTETICA

4.1 Enlace con el capítulo anterior.

Finalizamos el capítulo anterior aclarando cuáles eran las diferencias específicas que demarcaban el pensamiento ideológico del científico. Todo él no tenía otra finalidad que establecer una línea demarcatoria clara entre ambas prácticas significantes. Asimismo, propusimos un esquema circular y dialéctico del conocimiento entre las vertientes ideológica y científica. Por fin, situamos dentro de este esquema el lugar que ocupaba la práctica significativa artística.

Ahora, una vez visto cuál es el lugar que ocupa esa articulación significativa de especificidad artística dentro del bloque general de la ideología, entendida como significaciones ambiguas, se hace necesario aclarar cuál es el funcionamiento de los componentes primeros de la práctica significativa del arte. Es decir, trabajar esos signos flotantes o conceptos estéticos que dicha práctica tiene la característica de hacer visibles.

También hemos visto que el pensamiento ideológico, totalitario y ambiguo, no rechaza el lenguaje natural, como lo hace el especializado o científico, sino que bien al contrario hace de éste la materia prima de su trabajo de transformación. La práctica significativa artística usa el lenguaje natural, el que usamos todos los días, pero dándole significaciones y sentidos nuevos a partir de la única herramienta que posee: la alusión de una cosa por medio de la articulación de otras. Es decir, mediante lo que llamamos metáfora, entendida en su sentido más amplio, la articulación artística facilita un nuevo significado o sentido a una cosa que ya conocíamos o que aún no conocíamos, precisamente porque le añade algo que antes no estaba. Recordemos aquí lo que dijimos de los conceptos de tipo "mana" y similares.

La metáfora, ya sea por similitudes o contactos, se presenta como una de las fuentes más ricas que el arte posee para forzar al lenguaje a que facilite nuevas significaciones. Pero no sólo eso, sino que representa uno de los pocos caminos viables, por no decir el único, para aludir al campo de las sensaciones. Sensaciones que por ser de carácter particular e inéditas no poseen palabras, signos o articulaciones específicas para ser designadas, o, aunque las tengan, se ven obligadas a explicitarse de nuevo.

Es por eso que los sentidos que ella facilita, obligan a una continua dispersión conceptual, induciendo al sujeto a iniciar una carrera sin fin en la cual un sentido siempre remite a otro. La articulación específica del arte no alude directamente y de una manera unívoca, sino que lo hace por medio de una larga cadena que va enlazando un sinnúmero de nuevas articulaciones. Los elementos que emplea provienen de sectores del lenguaje en los que el significado se diluye, por eso, se pueden aplicar a situaciones similares pero también contrarias. Estas significaciones específicas no pueden cercarse por difusas, porque ello supondría una explicación significativa de cada uno de los elementos empleados en un proceso infinito. Por eso no tienen un significado concreto, sino que sólo orientan en un posible sentido. Se podría decir que actúan como una

brújula que señala los puntos cardinales, pero que nunca indica su localización concreta, precisamente porque carecen de ella.

De ahí que la articulación específica del arte sea comparable a la significación vaga y difusa que hemos estudiado de los conceptos del tipo "mana" en los llamados pueblos primitivos. Y tal vez el arte sea uno de los pocos conceptos de esta naturaleza que sobrevivan en nuestras sociedades de tecnología avanzada.

No vamos a entrar aquí en el desarrollo histórico del concepto de metáfora, es decir en la historia de las articulaciones significativas del arte, por ser éste un trabajo diacrónico de análisis del arte. Nuestro proyecto fundamentalmente es sincrónico, ya que el punto central sobre el que giramos, el arte conceptual, aún no podemos decir que tenga una historia definida ni definitiva. Lo que vamos a estudiar en este capítulo son los mismos mecanismos de transposición semántica que hacen que un término en un contexto habitual no suponga una novedad conceptual, y que transpuesto a otro contexto artificial cobre un nuevo sentido.

Es decir, que nuestro trabajo actual se polariza en el mismo proceso de articulación específica del arte, que, por decirlo con palabras de Max Bense, actúa "como esquema material extralingüístico de transposición, como esquema de transposición en el mundo propio del lenguaje", es decir, que "explícita el concepto de desplazamiento semántico" (1).

En este sentido habla Bense de la metáfora, de la significación específica del arte, como una variable de carácter lingüística. La metáfora no pertenece al lenguaje que habla directamente sobre el objeto, sino que dice acerca del lenguaje que habla del objeto. Por eso pertenece al metalenguaje y no al lenguaje. Y de ahí precisamente que sea capaz de establecer la transformación y el salto de una información puramente semántica, la del lenguaje, a otra de carácter estético.

Recordemos que el problema principal que nos hemos planteado en este capítulo es el proceso por el cual un determinado mensaje no estético se convierte en estético por presentar un aumento cuantitativo, que se transforma en cualitativo, a nivel de información. Es decir, el proceso por el que un determinado mensaje que poseía uno o varios sentidos, aunque todos ellos perfectamente codificados y sabidos, pasa a presentar una cadena infinita de significados y sentidos nuevos, desconocidos hasta el momento. Con ello entramos en las mismas bases sobre las que se levanta el discurso artístico.

Aquí nos encontramos ya de lleno en uno de los puntos esenciales de este apartado que se podría expresar mediante el planteamiento de dos problemas. El primero se centraría en el tipo de significado, su naturaleza y característica, que nosotros extraemos de las articulaciones específicas del arte o, lo que es lo mismo, de los conceptos estéticos. El segundo se centraría en las condiciones necesarias que se presentan para la creación y el empleo de dichos conceptos

Ambos problemas conllevan, en realidad, sólo a uno, que por comodidad de estudio hemos desglosado en dos. Dicho problema no es otro que la naturaleza misma del arte, la cual, desde puntos de vista diferentes, será estudiada en los siguientes apartados.

4.2 La ambigüedad semántica de la articulación estética

Repetidas veces hemos expuesto las grandes diferencias que existen entre las dos formas específicas posibles de organización lingüística. Por una parte nos encontramos un tipo de práctica que organiza el mundo a base de estratos e intenta llegar al conocimiento de cada uno de ellos mediante un lenguaje especializado y unívoco. Por otra, nos situamos frente a otro tipo de práctica que no divide el mundo en capas, sino que se enfrenta a la estructuración de la totalidad mediante un lenguaje ambiguo, mediante el lenguaje natural. Dijimos que la ideología no rechazaba el lenguaje natural por otro especializado, ni mucho menos. Precisamente hacia de éste su fin y su medio.

Dicho esto y para abordar el primer problema que nos hemos planteado, el significado de las articulaciones estéticas, no nos queda sino iniciar un análisis de la ambigüedad del lenguaje natural. Con todo hemos de hacer una aclaración. Si planteamos el análisis del lenguaje natural puede parecer a primera vista que todo nuestro interés se centre sobre las producciones artísticas que usan directamente del lenguaje, como la poesía o la literatura, pero no es así. Nuestro interés se centra sobre este tipo de producción así como por la de tipo icónico. Tengamos en cuenta que cuando hablamos de analizar el lenguaje natural estamos proponiendo el análisis indirecto de los códigos iconográficos, ya que éstos son explicados, estudiados y entendidos a partir del lenguaje natural. Es decir, que emprender un análisis de este tipo de lenguaje supone el análisis de las articulaciones significativas artísticas en general. Creemos que este planteamiento es el más operativo a la hora de estudiar el arte conceptual, ya que éste usa indistintamente del lenguaje verbal, iconográfico y de la propia acción.

Para introducir el tema del presente análisis, podríamos empezar diciendo que el lenguaje natural está compuesto por unos grupos de palabras y conceptos que presentan diferencias en la precisión de su campo semántico, por lo cual podrían ser situados a diferentes niveles en una hipotética escala según el grado de precisión significativa. Es decir, que según sea la naturaleza de los conceptos particulares que se apliquen al discurso, así será la naturaleza del sentido general. Los conceptos más ambiguos darán, pues, como resultado un discurso radicalmente ambiguo contrapuesto a cualquier otro discurso radicalmente preciso. Los conceptos más moderados en su ambigüedad, compondrán un discurso que se situará próximo a otro que se entiende como unívoco.

Dentro de esta gran división que hemos hecho de los conceptos que componen el discurso ideológico, según su grado de precisión significativa, encontramos unos que reúnen unas condiciones necesarias y suficientes que hacen que puedan ser aplicados sin ninguna clase de vaguedad en el seno del discurso formado por el lenguaje natural. Conceptos como "cuadrado" reúnen unas características inamovibles sin las cuales dejarían de existir como tales. Cuando decimos "cuadrado", lo queramos o no estamos pensando en una figura geométrica de cuatro lados iguales y ángulos de 90 grados.

Sin embargo, existen otra clase de conceptos que en ningún modo poseen un campo semántico definido, lo cual facilita las circunstancias de su aplicación gracias a la vaguedad de su significado. Tales conceptos son, por ejemplo, del carácter de "progreso", "inteligente", "bello", etc. Generalmente son conceptos que aluden a la esfera siempre pantanosa del sentimiento, gusto, etc. Por eso, a la hora de aplicarlos en el interior del discurso, y si no queremos que queden flotando sin un significado más o menos preciso, tendremos que pasar por la necesidad de explicitarlos, de indicar su sentido. Tendremos, pues, que añadir una explicación aclaratoria y decir "es bello porque...", "es inteligente porque...", etc.

Si no pasamos por esta operación de precisión los conceptos se quedarían sin significar casi nada. A pesar de ello, este proceso de sujeción a un determinado significado no es todo, ya que cualquier explicación puede inmediatamente ser invalidada por otra de tipo contrario, entrando así en un proceso infinito. En este caso influye principalmente la naturaleza ambigua del término empleado. Es decir, que aquí nos encontramos ya con dos condiciones necesarias para la aplicación de los términos del lenguaje natural. Por una parte influye la naturaleza significativa del mismo término. Por otra, la voluntad del sujeto que lo usa y el contexto en el cual lo introduce, pues según sea esa voluntad de precisión, así será el sentido del término empleado o del discurso.

Si hemos planteado esta polaridad tan extrema de términos del lenguaje natural no ha sido de un modo arbitrario. Es indudable que términos como "cuadrado" y "bello" no se ordenan a un mismo nivel en el lenguaje natural, y que la elección de uno y otro necesita una serie determinada de condiciones necesarias.

Basta mirar los términos empleados y los discursos de crítica artística, incluyendo las que se pretenden objetivas, para comprobar la subjetividad de sentidos con que se aplican y lo alejados que se encuentran de la univocidad significativa que plantea la ciencia a base de identidades y diferencias. Y esto es lógico, pues el discurso sobre el arte tiene que ser ambiguo por dos razones. En primer lugar, por la ambigüedad misma con que se organiza el discurso artístico. En segundo lugar, por la naturaleza del lenguaje que emplea, ya que no propone un lenguaje especializado, sino que continúa usando, como el arte, el lenguaje natural. El discurso artístico y el discurso sobre el discurso artístico no se escapan, pues, de la ideología.

Kooij apunta que la ambigüedad del lenguaje natural "se refiere a la propiedad de las sentencias que pueden ser interpretadas de más de una manera" (...) " el término ambigüedad es pues sinónimo de falta de claridad o equívoco, un fenómeno que puede ser considerado como un defecto de los usuarios del lenguaje, como una deficiencia del sistema del lenguaje natural, o ambos" (2).

La ambigüedad viene ya como condición indispensable del lenguaje natural. Todo lo que parta del lenguaje natural será por consiguiente ambiguo, en mayor o menor medida. Pero no entendamos aquí por ambiguo la falta total de un significado que impida cualquier tipo de operación, sino que hemos de entender una mayor información en posibilidades de elección de un determinado sentido que nos interese. Asimismo, es importante decir que cualquier término ambiguo puede ser precisado de una manera

bastante exacta según el contexto en que lo incluyamos, y según la cantidad de informaciones suplementarias que empleemos para precisarlo.

Este concepto de pluralidad de sentidos es el que la rigurosidad científica excluyó de su discurso progresivamente, y aún lucha por hacerlo, a partir de la fijación de sus propias reglas de operatividad, basadas, como hemos dicho, en la manipulación de conceptos rigurosamente computables a partir sólo de la identidad y de la diferencia. Desde este punto de vista se habla repetidamente de la ambigüedad del lenguaje natural como una deficiencia de su sistema, situándose por debajo del lenguaje artificial unívocamente formado. A nuestro modo de ver, dicha comparación no es de ningún modo pertinente, ya que ambos sistemas lingüísticos forman parte integrante de un mismo sistema de conocimiento con distintas especificidades e intereses. Sin embargo, la deficiencia del lenguaje natural se comprende si pensamos en el dominio que la identidad y la diferencia ejercen sobre las civilizaciones tecnocráticas que rechazan, apartan o encierran cualquier tipo de práctica y lenguaje que no se dirija directamente a una productividad rentable para los intereses del capital.

La ambigüedad del lenguaje natural no ha de ser confundida con la vaguedad de gran cantidad de sus términos. Por ambiguo hemos entendido la posibilidad de varias interpretaciones simultáneas. Por vaguedad hemos de entender la imprecisión de los límites significativos de un determinado concepto, aunque el núcleo de su significado esté claro. Vagos son, pues, todos los conceptos que aluden a sensaciones privadas propias de la práctica significativa artística. Esto no quita que a la vez que sean vagos, también reúnan los requisitos de ambiguos.

A partir de aquí, cuando hemos centrado los conceptos de vaguedad y ambigüedad en el seno del propio lenguaje, es cuando se deshacen muchos malentendidos con respecto a los hechos y los materiales que trata el arte. La ambigüedad y vaguedad no radican en las cosas mismas, en los materiales empleados, sino en el conocimiento que tenemos de esas cosas a través del lenguaje. Las cosas no son ni ambiguas ni precisas, simplemente son ellas mismas. Es el modo de tratar esas cosas y de desarrollar un lenguaje sobre ellas el que es ambiguo o vago. Todo esto entronca con lo que ya dijimos en el primer capítulo sobre que el arte no acotaba una parte de la realidad, sino que trataba la realidad común con un método específico. Dijimos que el mundo es sólo uno y lo que variaba era la imagen que tenemos de ese mundo según la forma con que lo conozcamos.

Este punto tan importante, que ya viene de B. Russel, es el que posiblemente ha sido tratado con más precisión por el arte conceptual, en su incansable voluntad de precisar el significado lingüístico-significativo, esto es, su conocimiento a través del lenguaje, de determinados conceptos o materiales. Pero esto lo trataremos con ejemplos cuando acabemos con la exposición de la ambigüedad del lenguaje natural.

La ambigüedad del lenguaje natural, comparada con la precisión de los lenguajes artificiales, es la zona en sombra que entorpece su claridad. La ambigüedad puede irse desplazando según un aumento del conocimiento unívoco e intersubjetivo, pero nunca suprimida, ya que de ser así, estaríamos únicamente considerando los aspectos denotativos del lenguaje, olvidando, imperdonablemente, los connotativos.

Además existe otra razón. Como dice Adam Schaff, "los signos lingüísticos no son imprecisos por el hecho de ser imperfectos (lo que podría llevarnos a la idea de que existen medios técnicos para eliminar esta imprecisión) sino porque existe una relación de inadecuación entre la rígida división que clasifica desde un determinado punto de vista los fenómenos de esta relación y esta realidad misma. Porque esta realidad se sustrae de toda clasificación rígida en virtud de su propia capacidad de transformación, de sus transiciones de un estado a otro, de un fenómeno a otro. El marco de una clasificación efectuada bajo un signo lingüístico viene a ser, naturalmente, desbordada en los límites del dominio clasificado, y, como es lógico, estos casos pueden ser restringidos mediante una "determinación" más estricta del signo. Ahora bien, el límite de la "no adaptación" (en el sentido de que mediante una "determinación" o "precisión" más estricta del signo lingüístico, reducimos progresivamente su zona marginal) puede ser, sin duda, desplazado, pero nunca suprimido" (3).

A partir de esto no se trata ya de ver la ambigüedad como un "handicap" del lenguaje natural que impide cualquier tipo de conocimiento. Lo que entendemos nosotros es que existen en último extremo dos grandes procesos de conocimiento de la realidad, uno unívoco y otro ambiguo. Pero esto ya lo vimos en su momento.

Un hecho queda claro, la inutilidad de fijar una relación biunívoca entre los hechos y el lenguaje natural. Pero limitar el lenguaje sólo a este tipo de funcionalidad sería del todo absurdo. El lenguaje no sólo sirve para la transmisión de una información a nivel denotativo. También presenta grandes cargas de información a nivel connotativo que no informa de los hechos en sí mismos, sino de las personas que lo usan. Esta función del lenguaje, muy corrientemente olvidada, presenta un factor muy positivo al ampliar el campo de la información: ya no interesa el "que" del discurso, sino el "como".

Esto nos enlaza con el planteamiento apuntado anteriormente sobre el enorme grado de vaguedad y ambigüedad con que actuaban los conceptos estéticos. Si el lenguaje natural es en sí mismo ambiguo, los conceptos estéticos son los elementos más radicalmente ambiguos que posee en su interior. Precisamente porque aluden a sensaciones privadas y a percepciones hasta el momento desconocidas, proponiendo significantes nuevos, lingüísticos o icónicos, de una riqueza semántica. Y si la poseen es porque esas alusiones que hacen a procesos de gusto, percepción, sensibilidad, etc., no tienen ni mucho menos un campo semántico definido y común entre los diferentes usuarios de tales articulaciones significativas.

Sin embargo, no pensemos que la vaguedad de significado y sentido de las articulaciones estéticas obliga al usuario a aplicarlas de una forma arbitraria. Sabemos que el estilo es una especie de faja opresora que muchas veces aplasta e impide alejarse de él, pero también sabemos que por medio de un cierto código estilístico los conceptos estéticos van adquiriendo por su repetición un significado y un sentido determinado. Con todo, no olvidemos que el arte tiende a una fuerte entropía por la cual remodela continuamente su código.

Dicho con otras palabras, las articulaciones estéticas también tienen dentro del discurso artístico unas condiciones necesarias para su empleo. Prueba de ello es la

existencia, en un momento histórico determinado, de articulaciones estéticas correctas y no correctas, y entendemos por correcto el tipo de articulación significativa que presenta una novedad formal y conceptual con respecto a las anteriores en estrecha relación dialéctica a una postura ideológica progresista.

Por aquí es por donde podríamos entender ya las condiciones necesarias de aplicación de tales articulaciones, ya que sólo pueden emplearse de una forma determinada y en el interior de un discurso determinado. De sobras conocida es la inoperatividad de conceptos vagos y flotantes en el interior de un discurso unívoco y especializado. Y lo mismo ocurre en el caso contrario. En cierto sentido, las condiciones necesarias para la aplicación de las articulaciones estéticas son las reglas que las rigen. Pero estas reglas, como dice Frank Sibley, "son difíciles de precisar, mejor dicho, imposibles, ya que los conceptos estéticos al ser una lista abierta se aplican a situaciones concretas, distintas o similares, pero en cualquiera de los casos sobre hechos particulares" (4).

De ahí que sólo exista de aprehender y aprender el sentido general de tales articulaciones, y ese modo es mediante el uso. Es solamente mediante el uso continuo de tales situaciones, dentro y fuera del discurso estético, por el que aprendemos su sentido. Las condiciones necesarias en este caso no sirven, pues ellas mismas son arbitrarias. Para captar y explicitar mediante el lenguaje el sentido de estas articulaciones hemos de recurrir al mismo procedimiento que vimos con los conceptos ambiguos y vagos del lenguaje natural. Esto es, tenemos que recurrir a decir: "por este signo "x" entiendo "y" porque ..." y acto seguido destacar el sentido que más nos interesa en aquellos momentos. Esto no quiere decir que en otro momento digamos: "por este mismo signo "x" entiendo "z" porque ...", y añadir otro sentido diferente, aún contrario, ya que la ambigüedad del signo artístico nos posibilita tal operación. En este caso concreto nos encontramos justo en el polo opuesto al proceso de significación del discurso unívoco, ya que en éste sólo se puede decir: "por "x" entiendo sólo "x", porque "x" ha sido definido de antemano y se le ha asignado un significado muy concreto sin el cual dejaría de ser lo que es.

Con esto se ve claramente que las articulaciones que facilita el arte están compuestas por una lista infinita de posibles sentidos que se van remitiendo interminablemente los unos a los otros. Asimismo se ha de atender al lugar concreto del discurso en que están incluidas, pues según sea su situación en el contexto general, lo que Bense llamaría "la topografía del texto", así será el inicio de la cadena de sentidos.

Este hecho esencial basado en el inicio o la delimitación del sentido de las articulaciones específicas artísticas, ha sido uno de los campos más trabajados, y posiblemente con más claridad metodológica, del arte conceptual. El arte conceptual ha incidido de lleno en la ambigüedad de los signos estéticos y, lo que es más importante, en la ambigüedad de la imagen mental que provocan dichas articulaciones. En este sentido valdrá la pena que pongamos unos cuantos ejemplos que expliciten de una forma práctica lo que comentamos.

De todos son conocidas ya las definiciones de diccionario que J. Kosuth ha estado trabajando desde hace varios años. Tales definiciones no vienen más que acotar el campo semántico de unos determinados conceptos del lenguaje natural en sí mismos

ambiguos. Conceptos como "nada", "idea", "arte", y otros muchos más relacionados con la práctica artística, son definidos a través de ampliaciones gigantescas de definiciones de diccionario, tal vez siguiendo todavía con una reminiscencia "pop" en el sentido del agrandamiento. Como explica él mismo, su trabajo "consiste en categorías del tesoro, se relaciona con los múltiples aspectos de la idea de algo" (5).

Pero no sólo en Kosuth encontramos este afán por definir el sentido de los conceptos empleados, sino que este proyecto se encuentra en muchísimos de los artistas conceptuales.

En el caso de Robert Barry tenemos otro trabajo que es esclarecedor en este sentido. El trabajo viene a acotar el campo semántico de un determinado concepto, el cual, como ya es usual en Barry, permanece elíptico y sólo aparece con radical ambigüedad cuando se ha leído la totalidad del mismo. Así nos encontramos con una lista de palabras que lo autodefinen: "It is... whole, determined, sufficient, individual, known, complete, revealed, accesible, manifest, effected, effectual, directed, dependent, distinct...", etc. Y así hasta una larga lista de adjetivos que van delimitando el concepto elíptico (6). De todos modos, pese a las pretensiones de precisión, el trabajo queda sumido en la más absoluta ambigüedad, ya que los términos empleados para delimitarlo son del todo imprecisos. Y una adición de signos ambiguos no conduce más que a un resultado todavía más ambiguo y desdibujado.

En un sentido paralelo destaca otro trabajo de Jared Bark el cual va definiendo posibles sentidos de un mismo concepto. Como por ejemplo el concepto sol: "Bright sun, Midnight sun, Southern sun, Twilight sun, Veiled sun, Winder sun, Sunbeam, Sunburn, Sunburst, Sundown, Sunflower...". O como en otro ejemplo los matices del color rojo: "Atghan red, Carthamus red, Castilian red, Harrison red, Hypernic red, Leaf red, Lincoln red, Portuguese red, Safflower red, Tomato red, Rose red..." (7).

El caso de Lawrence Weiner es todavía más claro por que no presenta ni conceptos elípticos, ni únicos, sino las mismas palabras del lenguaje natural en toda su variedad. Así, por ejemplo, encontramos trabajos del tipo "1. over the edge, 2. around the bend, 3. beside itself, 4. under the line, 5. over the hill, 6. beside the point". O trabajos del tipo "to the sea, on the sea, from the sea, at the sea, bordering the sea, to the lake" (8).

Es interesante remarcar que a pesar de la pretensión de delimitación del campo semántico que se desprende de estos trabajos, el resultado es justo el contrario. Es decir, que el mensaje se transforma en sumamente ambiguo por el exceso de la redundancia misma de los significantes. Como dice Umberto Eco, a partir del análisis del famoso verso "A rose is a rose is a rose" de Gertrude Stein, "la utilización de la redundancia es tan reiterada que llega a generar una tensión informativa. El mensaje resulta redundante incluso a nivel de los significados denotados; no puede haber información menos equívoca, pero el principio de identidad (nivel mínimo de denotación en que el representante se recibe a sí mismo como interpretante) se repite de una manera tan provocativa que resulta ambiguo, llegando a infundir sospechas (pregunta: ¿en cada una de sus apariciones, el significante tiene siempre el mismo significado?)" (9).

Evidentemente habremos de decir que no, que cada significante se reviste de un nuevo significado según el contexto en que se encuentre. Así pues, parece que el afán por la definición de significados de los artistas conceptuales entra justo en un proceso contrario, aumentando todavía más su ambigüedad.

Pero no pensemos que este proyecto definitorio se encuentra sólo en trabajos de tipo lingüístico, sino que también lo encontramos en terrenos del mundo físico, de percepciones, de acciones, etc.

El mismo Joseph Kosuth tiene un trabajo que ha sido tomado como uno de los pilares de la práctica conceptual. Se titula *One and three chairs* y presenta la definición de diccionario de "silla", una silla y la fotografía a tamaño natural de la misma silla. Así pues, vemos como un mismo concepto es definido y acotado de tres formas distintas: lingüísticamente, ostensiva e iconográficamente. Una pregunta salta inmediatamente, ¿se trata en los tres casos del mismo concepto o, más bien, se trata de tres imágenes mentales diferentes, a causa de los lenguajes empleados, aunque dialécticamente interrelacionadas?. Otro trabajo del mismo Kosuth titulado *Clear, square, glass, leaning* presenta cuatro vidrios cuadrados apoyados en una pared. Sobre cada uno de ellos va colocada una palabra que va definiendo las bases mismas de la percepción: claro, cuadrado, vidrio e inclinado (10).

Este mismo intento por delimitar percepciones de objetos lo encontramos también en Mel Bochner en sus *Measurement series*, en las que presenta diferentes objetos, incluida también una sala de exposición, con sus propias medidas en centímetros (11).

Pero no sólo el proyecto definitorio alcanza a la realidad que podríamos llamar material y física, sino que también se extiende a la percepción de procesos naturales de cambio o acciones físicas. Así Jan Dibbets en su *Shadow piece* marca con líneas blancas en el suelo y las paredes las diferentes zonas de sol y sombra que entran a través de las ventanas de una galería, o presenta diferentes fotografías de una entrada de una galería, que tras sus cristales deja ver los viandantes casuales, con una información horaria del instante que han sido tomadas las fotografías (12). En el campo de la acción física encontramos numerosos trabajos de Vito Acconci, por ejemplo, marcando el tiempo que se sube diariamente a una determinada silla, o información de On Kawara sobre su horario de levantarse, informando diariamente a través de tarjetas postales enviadas a diferentes amigos: "I got up at 8.03 a.m.", "I got up at 8.25 a.m.", "I got up at 8.34 a.m.", etc. (13).

Basten estos ejemplos para delimitar prácticamente lo que decimos sobre el proyecto de definición, mejor dicho, el espejismo definitorio, del sentido de las percepciones privadas artísticas. Proyecto que como hemos visto tiene como resultado un proceso totalmente contrario: la redundancia de significantes conduce a una dispersión y ambigüedad de significados. Se podría decir que, en general, la técnica del proceso que emplea el arte conceptual es un intento primero de definición de la percepción sensorial. Una misma imagen repetida, sea por medios lingüísticos, iconográficos o directamente sobre la realidad, que sólo presenta pequeñísimos cambios, conduce a una definición, aunque fallida, de cada una de las partes de un proceso perceptivo. Partes que pueden ser tomadas arbitrariamente o mediante un código establecido. Cualquiera que sea el

procedimiento empleado, el resultado es siempre el mismo: la dispersión de significados.

De los ejemplos concretos que hemos visto y de las formulaciones a nivel teórico que antes hemos expuesto se desprende la imposibilidad de cercar el campo semántico de las articulaciones estéticas. Sobre todo cuando éstas provienen del lenguaje natural, pero también de cualquier signo icónico y de limitación ostensiva, ya que estos se conocen a través del mismo lenguaje natural facilitando de sí mismos una lectura imprecisa.

Es decir, que si no podemos acotar el campo de significaciones y sentidos de las articulaciones específicas estéticas, nos encontramos ante la imposibilidad de hacerlo al nivel de los mismos trabajos de arte. Esto tiene una explicación obvia ya que, como vimos anteriormente, el arte recurría para la formación de sus signos flotantes a uno de los conceptos que desde el Renacimiento se separaron del conjunto del saber, del saber unívoco: la ambigüedad de las semejanzas y los contactos.

Por la ley de la ambigüedad el arte puede hacer frente, y formular articulaciones específicas, a las sensaciones privadas del pensamiento, las cuales carecen de signos lingüísticos capaces de hacerles alusión de una forma precisa y unívoca. Al menos, en lo que respecta a las sensaciones privadas que representan un avance y novedad en el cúmulo de sensaciones privadas ya conocidas, extendidas y estandarizadas. Gracias a la ambigüedad el artista puede hacer frente a la imprecisión semántica de su percepción individual. Gracias a ella el signo lingüístico que fabrica posee la propiedad de ser interpretado de múltiples maneras.

Como ya hemos dicho, esta ambigüedad no es privativa del lenguaje artístico, sino que pertenece al lenguaje natural que es de donde parte aquél. Pero no sólo el arte, sino todos los demás componentes que ya vimos formaban el gran bloque de la ideología. Dijimos que la ideología era ambigua porque usaba del lenguaje natural y rechazaba la creación de cualquier otro tipo de lenguaje especializado o artificial.

La ambigüedad del lenguaje natural se presenta como una propiedad inherente a dicho lenguaje, del mismo modo que la univocidad del signo lo es en los lenguajes artificiales. La articulación artística precisamente toma esa característica del lenguaje natural, que sólo es una de sus características, y la hace la piedra de toque, el medio y el fin, de su propio discurso. Así, mediante la ley de la ambigüedad y la vaguedad, semejantes pero no iguales, del signo, el arte puede formular designaciones que aludan a sensaciones privadas por medio de trucos de lenguaje.

Con lo dicho en este apartado creemos que se ha esclarecido en gran medida el primer problema planteado en este capítulo, esto es, el de la naturaleza y característica de los significados que nosotros extraemos de las articulaciones específicas artísticas. De acuerdo con estas ideas, más adelante se teorizará sobre cuáles son las razones por las que el arte, desde un punto de vista fáctico, no puede decirse sino sólo mostrarse. Precisamente por esta ambigüedad con que se organiza.

Ahora es necesario esclarecer el segundo problema que hemos formulado junto al primero, que se encontraba en las necesidades a que se enfrentaba el arte para formular conceptos estéticos.

4.3 El punto de partida de la articulación estética.

Para ver cuál es el tipo de necesidades que obligan a la práctica significativa artística a formular sus articulaciones específicas, tendremos que volver a nuestro esquema del proceso del conocimiento propuesto en el segundo capítulo. Pero aquí no vamos a centrarnos en su proceso general, sino en uno de sus puntos más conflictivos, esto es, en el inicio mismo del conocimiento en su aspecto creador.

Este apartado tal vez sea uno de los más borrosos y polémicos, ya que en él se presentan puntos de vista metafísicos, ya veremos porqué, juntamente con planteamientos de tipo epistemológico. La razón de ello es que ambos llegan a unos mismos resultados a través de metodologías diferentes. Con todo, plantearé una amplia visión de lo que entendemos por racionalismo, con el fin de que estos planteamientos metafísicos no se desliguen del campo de la razón.

Solamente haciendo una visión clara en lo que respecta a los niveles del proceso del conocimiento podremos aclarar algo sobre la voluntad de la práctica significativa artística para proyectarse y adueñarse de puntos concretos del vasto territorio de lo desconocido. Y aquí entendemos por desconocido todo ese campo que aún no ha pasado por un proceso de intersubjetividad y fijación de su campo semántico. Cuando el pensamiento, mediante una práctica determinada, se aventura a indagar más allá de lo físico y objetivado es cuando decimos que emprende un proyecto metafísico.

Según Nicolai Hartmann el problema del conocimiento contiene varias parcelas. Por una parte, la psicología del conocimiento se ocupa de la parte psicológica. Por otra, la lógica se ocupa de la parte lógica que contiene. Por la que le corresponde, la metafísica del conocimiento, y es la que a nosotros nos interesa, se sitúa en una posición más allá de lo lógico y más allá de lo psicológico, ocupándose del aspecto ontológico y gnoseológico del problema del conocimiento.

Sin embargo, parece que esta triple visión merece explicitarse un poco, sobre todo lo que respecta a la metafísica del conocimiento. Realmente la psicología puede hacer suyo el problema del conocimiento al nivel de las relaciones entre el objeto y el sujeto, y al nivel de las alteraciones psíquicas que tienen lugar en el cerebro del sujeto. Pero lo que en ningún modo puede adueñarse, y reproducimos la opinión de Hartmann, es el aspecto de la gnoseología del conocimiento. La estructura misma del proceso y sobre sus contenidos de verdad. Y aquí es donde la filosofía toma su alternativa.

También el fondo del conocimiento late un problema lógico. La psicología se pone de parte del sujeto cognoscente, la lógica parte del objeto. El punto de vista lógico intenta separar el proceso del conocimiento de cualquier relación con el individuo y centrar su atención en la esencia misma del objeto, prescindiendo de cualquier otro tipo de relación. Lo lógico es algo que se encuentra en cualquier estructura conocida, sobre todo en la abstracción que hacemos de la realidad.

Sin embargo, tanto la psicología como la lógica han pretendido hacer suyo el proceso cognoscitivo y entonces, siempre según Hartmann, han cometido el error de aventurarse en terrenos que no les eran propios, pues en ningún modo con el otro gran componente del proceso: su componente metafísica.

Parece ser que actualmente se considera desfasado hablar de metafísica, sobre todo cuando se concibe el conocimiento científico como el único conocimiento verdadero y cuando se ha recalcado tanto, desde el neopositivismo lógico, que cualquier problema metafísico desaparece con el análisis lógico del lenguaje. Recordemos aquí lo que Popper criticaba a los neopositivistas, que la línea demarcatoria del sentido y sinsentido que establecían era del todo improductiva, ya que existían proposiciones perfectamente dotadas de sentido aunque no pudieran someterse al requisito de la falsación científica.

Y aquí nos parece el momento oportuno para introducir un concepto crítico de lo que entendemos por racionalismo, ya que si no lo hacemos, el planteamiento de Hartmann puede quedar en el aire. Realmente si entendemos el racionalismo como un método operativo, de conocimiento y transformación de la realidad, no podemos excluir de él todo lo que sea dudoso y plantee un sinnúmero de problemas. Así pues, una verdadera posición crítica racionalista no puede olvidar, como lo hacían los neopositivistas, todo ese campo confuso de proposiciones no verificables empíricamente, y que sin embargo pueden ayudar al esclarecimiento de muchos problemas.

Leszek Kolakowski plantea un programa racionalista que no excluye, ni mucho menos, toda una serie de puntos que la llamada ideológica racionalista había suprimido. Así, propone nueve puntos de ruptura que pueden ser de utilidad. "1. Rechazamos la regla en virtud de la cual únicamente tienen validez en el ámbito de las visiones del mundo las convicciones verificativas o perfectamente verificables. 2. Rechazamos la regla que niega el valor cognoscitivo de todo contacto con el mundo no susceptible de ser íntegramente verbalizado. 3. Rechazamos la regla que desestima como fundamentalmente ininteligibles e inaceptables todos aquellos juicios que no resultan susceptibles de traducción al lenguaje de las ciencias empíricas o a los términos usualmente referidos a los objetos de la vida cotidiana. Rechazamos también la equiparación entre la inteligibilidad y verificabilidad. 4. Rechazamos la regla que afirma que la probabilidad de eficacia de la acción es proporcional a su racionalidad. 5. Rechazamos la regla de acuerdo con la cual un pensamiento racional en todas sus dimensiones coadyuva, sin excepción, al progreso del pensamiento racional. 6. Rechazamos la regla que nos impone la tarea de aspirar a eliminar, en todos casos, los términos ambiguos de nuestro lenguaje. 7. Rechazamos la regla que recomienda la no intervención del pensamiento racional en el ámbito de los valores. 8. Rechazamos la creencia de que la intervención del pensamiento racional en el ámbito de las valoraciones puede acabar convirtiéndolo en un sistema completo y libre de contradicciones. 9. Rechazamos la regla que recomienda la racionalización de las reacciones emocionales; igualmente nos negamos a considerar las valoraciones como manifestaciones de dichas reacciones"(14).

Este planteamiento del racionalismo es uno de los más correctos y menos dogmáticos que se pueden plantear, siendo sobre todo interesante porque llega a los

mismos puntos que estamos sosteniendo en este escrito, aunque partiendo de lugares muy diferentes. Aquí vemos como posiciones ambiguas, inverificables, emocionales, etc., son recuperadas dentro del discurso racional del que habían sido expulsadas.

A partir de aquí podemos reemprender nuestro punto de vista metafísico que dejamos atrás. Remontándonos en un proceso lógico en la cadena de silogismos y deducciones llegamos a los elementos últimos sobre los que se levanta todo el edificio lógico y que éste, en ningún modo, puede justificar de una forma lógica. Tales elementos últimos son las sensaciones, las creencias de certidumbre, etc., que el discurso especializado y unívoco rechaza.

Así pues lo verdaderamente importante del problema del conocimiento es comprender que el proceso no radica en las alteraciones psíquicas del sujeto, como pretende la psicología ni en la misma estructura lógica del objeto, como pretende la lógica, sino en algo que está más allá de estos puntos de vista, es decir, en lo que aún no conocemos pero que queremos conocer.

" Con esto se desplaza todo el concepto del conocimiento como relación entre sujeto y objeto de forma unilateral. También se desplaza el concepto de objeto mismo. El objeto como cosa existente es un infinito notorio, ya que sus fronteras son infinitas en virtud al límite de objetivación de cada momento"(15)

A partir de aquí podemos decir que cada objeto es un conjunto de algo conocido y algo desconocido. Entre medio existe una frontera ideal que divide lo conocido u objetivado y lo desconocido o transobjetivo, que es infinito. Ahora bien, de toda esa masa de lo transobjetivo, parte es susceptible de convertirse en objetivado y parte no.

Según Hartmann a medida que vamos avanzando en el proceso del conocimiento de algo concreto, la frontera de lo objetivado va ampliándose e invadiendo de lo que llama lo transobjetivo, de tal suerte que éste se convierte en objetivado. Sin embargo, el desplazamiento de esta frontera entre ambos conceptos tienen un límite, límite que depende de la capacidad cognoscente del individuo y método que emplee. Es entonces cuando aparece una segunda y nueva frontera, que no marca el límite de lo desconocido pero con posibilidad de conocerlo, sino el límite de la misma cognoscibilidad. Lo que se sitúa por detrás de esa frontera conceptual no es susceptible de conocimiento lógico, sino por medio de un proceso alógico. Es lo que se suele llamar equivocadamente, según Hartmann, lo irracional.

Este concepto de irracionalidad no debe confundirse 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. Recordemos, en este sentido, el concepto amplio de razón que hemos introducido líneas más arriba. Tampoco debe entenderse por irracional lo incognoscible, pues existen cantidad de fenómenos que no puede decirse que sean racionales, como por ejemplo las observaciones particulares, movimientos anatómicos, procesos biológicos, percepciones sensoriales, etc., y que precisamente son la materia prima que la práctica significativa artística emplea para desarrollar sus articulaciones y su discurso.

Por lo tanto, lo racional y lo irracional caen de lleno en el terreno de la cognoscibilidad. Es un terreno en el cual nada puede ser conocido por un método lógico deductivo, sino solamente experimentado, sentido, en un proceso al margen de la lógica.

Un proceso de conocimiento científico que se llame racionalista y que no se encierre en una postura ridículamente positivista, habrá de admitir la realidad de este proceso. Así como habrá de rechazar la teoría racionalista que postula que sólo lo cognoscible le interesa al conocimiento, porque precisamente lo que modifica sus fronteras es la existencia de lo incognoscible. Con todo, y para evitar confusiones, tengamos en cuenta que estas divisiones que hemos establecido siguiendo a Nicolai Hartmann solamente son válidas en el plano del pensamiento, de la imagen que tenemos del mundo, y no el de la realidad misma.

Todo lo reseñado desde una teoría metafísica del conocimiento lo encontramos corroborado desde el punto de vista de la epistemología, la cual llega a unas mismas conclusiones.

Mario Bunge en su estudio denominado "Teoría y realidad" establece también en el proceso del conocimiento tres parcelas claramente definidas. La primera alude a lo conocido u observado, la segunda a lo observable, y la tercera a lo inobservable. Es decir, que a partir de lo observado el científico levanta un modelo de teoría que le llevará al conocimiento de otras cosas mediante una extrapolación. El primer proceso en la formulación de la teoría es lo que llama la evidencia. El segundo proceso de ampliación del campo de lo observado es lo que llama la referencia inmediata.

"Deberíamos conocer tanto lo que se supone que una teoría física representa como la razón que apoya a una referencia tal, esto es, cuál es su soporte empírico. Si nos concentramos en la referencia podemos acabar en un realismo acrítico, mientras que si ignoramos la referencia nos vemos confinados a perorar en el subjetivismo". Y continúa diciendo: "Referencialmente (semánticamente) considerada, una teoría física apunta de manera inmediata a un modelo conceptual que a su vez se supone que simboliza un sistema real de algún tipo. Tal como el referente inmediato es un constructo, así el referente mediato puede de hecho ser no existente, y en cualquier caso no necesita ser observable. Y evidencialmente considerada, la misma teoría apunta en un sentido desviado a un conjunto de hechos observados y potencialmente observables, la evidencia empírica disponible y posible" (16).

Teoría

Modelo

Referencia
mediata

Evidencia

Observado

Observable

Inobservable

Así pues, la teoría epistemológica viene a demostrarnos por otros conductos lo que ya apuntamos desde un punto de vista metafísico. Tanto desde uno como desde otro, comprobamos la existencia de unos hechos conocidos unívocamente, sin ninguna clase de ambigüedades. De estos hechos podemos establecer, por un método inductivo, un modelo teórico hipotético que a su vez, por medio de un método deductivo, nos irá demostrando su validez y descubriendo nuevos puntos que agrandarán el terreno de lo observado. Sin embargo, tanto desde una teoría como desde otra, siempre tropezamos con una segunda frontera: lo que Hartmann llama lo transinteligible y Bunge denomina inobservable. Esta frontera siempre aparece, ya que delimita el campo de la realidad que puede ser estudiada por un método lógico a base de inducciones y deducciones. Esta frontera separa los hechos observables por este método de los que no se pueden observar por ellos. Estos otros hechos son los que decíamos que pertenecen al campo de las sensaciones, percepciones, etc., que constituyen la materia prima del pensamiento creador. Más tarde, si las propuestas de este pensamiento creador pasan por la rigurosidad de la falsación científica se convertirá en un pensamiento creador científico. Si no pasan y además se radicalizan en su vaguedad semántica pasarán a formar parte del pensamiento creador ideológico. Es decir, se convertirán en arte tal y como lo vimos en el esquema del conocimiento del primer capítulo.

Hasta aquí hemos desarrollado el estudio del segundo problema que nos propusimos sobre cuáles eran las necesidades por las que se planteaba la creación de nuevos significados. A partir de una teoría del proceso del conocimiento hemos visto la necesidad de avanzar hacia lo desconocido, si es que el conocimiento, científico e ideológico, quiere seguir transformándose. Lo desconocido es un concepto creado por el mismo conocimiento que le sirve como punto de mira y atracción, sea desde un lenguaje unívoco o ambiguo.

Esto, en lo que respecta al problema que nos hemos planteado en este apartado. Recordemos, por otra parte, que anteriormente nos habíamos planteado otro problema: el del significado vago y ambiguo que extraíamos de las articulaciones estéticas.

Ahora, a partir de estos dos problemas, es cuando podemos empezar a relacionarlos para descubrir que la práctica significativa artística alude a lo desconocido por medio de la ambigüedad de su lenguaje. Asimismo, podremos comprobar la imposibilidad de establecer una frontera clara entre lo que se considera arte y no-arte, así como la imposibilidad de establecer una definición o juicios valorativos que se escapen del nivel de la denotación directa y que se presentan definitivos.

4.4 La relación del arte con lo desconocido.

Vista la existencia del problema metafísico en la teoría del conocimiento, así como la naturaleza ambigua de los conceptos o articulaciones estéticas que se comportan como elementos del lenguaje natural pero radicalizando su ambigüedad, es cuando podemos empezar a ponerlos en contacto: las articulaciones estéticas, o el arte, aluden a lo desconocido. Solamente la necesidad de aludir a conceptos hasta el momento desconocidos es lo que justifica e impulsa a la práctica significativa artística, a la formulación y transformación de sus articulaciones específicas.

Se ha hablado de lo desconocido como algo que se situaba más allá de la frontera cognoscitiva lógica del sujeto, como algo que era simplemente sentido y se disolvía y dispersaba en un aspecto estrictamente connotativo, alejándose de cualquier aspecto denotativo. Hemos introducido el concepto de denotación precisamente para ponerlo en contacto con lo que llamamos conocido de una manera unívoca, o aunque no sea de esta manera, en su sentido estricto, sí, al menos, de una forma bastante definida. El concepto de connotación creemos que es más correcto relacionarlo con lo que entendemos por desconocido. Pero veamos por qué.

Es verdad que el aspecto connotativo de cualquier conocimiento es un proceso que, en vez de tender a la concentración de significados, tiende a una dispersión. La connotación es un proceso que nunca se estanca y que remite de un sentido a otro, precisamente porque no pertenece a la esfera de lo intersubjetivo sino todo lo contrario. La connotación siempre está situada en la esfera de lo subjetivo, aunque también es verdad que unos mismos aspectos connotativos pueden ser comunes a un grupo de personas o a una civilización. Con todo, esta similaridad de sentidos connotativos nunca revisten un aspecto igual entre las personas. Cada una de ellas posee, lo que podríamos llamar, sus propias cualidades connotativas demarcadas de las de las otras. La connotación provocada por cualquier hecho es siempre diferente porque pertenece a la esfera de los sentimientos subjetivos, aunque bien es verdad que cada cultura posee una estructura codificada a nivel connotacional.

Es en este sentido cuando hablamos del concepto de connotación como algo que está íntimamente ligado a lo que hemos situado más allá de lo conocido o cognoscible. Lo conocido o cognoscible, lo observado o lo observable, son conceptos estrechamente ligados al significado denotativo, es decir, a un tipo de significado que se centra en lo que las cosas son, alejándose de cualquier planteamiento subjetivo. Mientras el conocimiento intersubjetivo y unívoco tiende a una hipóstasis de la denotación, el conocimiento subjetivo y ambiguo tiende a una hipóstasis de la connotación. Por eso creemos lícito incluir los hechos trabajados por un lenguaje unívoco dentro del campo de lo conocido o cognoscible, por un mecanismo lógico de inducciones y deducciones, así como los hechos trabajados por un lenguaje ambiguo dentro del campo de lo desconocido. En resumen, mientras lo conocido tiende a una concentración y fijación de significados, lo desconocido tiende a una dispersión y vaguedad de los mismos. Con todo, no confundamos el concepto de desconocido que aquí empleamos como algo que no se pueda percibir, conocer, valga la redundancia, sino como un campo demarcado de lo que se entiende normalmente por conocido.

De esto se desprende que una palabra o concepto que se decante hacia el significado denotativo, es decir, hacia el proyecto específico de la ciencia, será más fácil de definir que una palabra o concepto que tienda hacia el sentido connotativo, el proyecto de la ideología. Su razón de ser es que una definición siempre intenta abarcar de una forma intersubjetiva, por eso es definición, el campo semántico de cualquier concepto. Por este motivo los conceptos de carácter vago y ambiguo son tan difíciles de definir, mejor dicho, imposibles, por la sencilla razón de que pertenecen al campo de las percepciones privadas de cada una de las personas. Cuanto mayor sea el grado de concentración de sentidos connotativos, tanto mayor será la dificultad de definirlo unívoca e intersubjetivamente. De ahí que las definiciones del arte sean totalmente escurridizas y mutables, que el arte no pueda "decirse", al menos de una manera total y unívoca, y que en rigor sólo pueda "mostrarse".

Cuando nos preguntamos sobre la definición de un término del lenguaje natural de naturaleza ambigua, podemos recurrir a dos soluciones: formular una definición verbal o formular una definición ostensiva.

Si recurrimos a una definición de tipo verbal, inmediatamente nos encontraremos con que necesitamos volver a definir las palabras que hayamos empleado en la definición, y así indefinidamente hasta que encontremos un nivel de explicaciones que satisfaga nuestros intereses. Pero estos intereses son muy diferentes para cada una de las personas, con lo cual la continua definición de los términos empleados emprenderá una carrera sin fin.

Si, por el contrario, recurrimos a una definición de tipo ostensivo también corremos el peligro de no decir gran cosa porque las palabras de tales definiciones, como dice Wittgenstein, no predicen nada de lo definido. Si mostramos a alguien un cuadro y le decimos "esto es arte", corremos el peligro de que entienda por arte algo rectangular, o algo representado, o algo plano, etc., pero no el mismo concepto de arte, al menos por aproximación.

La definición verbal obliga a remitirse a continuas nuevas definiciones, la ostensiva no predica nada de lo definido. Ante este callejón sin salida cabe pensar en algún otro tipo de solución, ya que es del todo improductivo pensar que no podemos definir nada por medio del lenguaje natural, cuando de hecho funciona y nos sirve a diario.

La solución para este aparente callejón sin salida no es otra que el aprendizaje de los conceptos vagos y ambiguos por un continuo uso de los mismos en las más diferentes situaciones. Solamente mediante el uso, como ya dijimos antes, es por lo que podemos comprender ciertos significados que desde un punto de vista dogmáticamente lógico era imposible hacerlo. Como una vez más señala Wittgenstein, "cualquier proposición sin un sentido o sin el pensamiento, sería una cosa completamente muerta y trivial. Y además resulta claro que ninguna adición de signos inorgánicos puede dar vida a una proposición. Y la conclusión que se saca de esto es que lo que hay que añadir a los signos muertos para lograr una proposición viva es algo inmaterial, con propiedades diferentes a todos los signos. Pero si tuviéramos que designar algo que sea la vida del signo, tendríamos que decir que era su uso" (17).

Es decir, que a partir de este punto de vista resulta claro que cualquier concepto difícil de definir por ambiguo, pueda ser comprendido de una manera que se acerca bastante a la precisión por una redundancia en los más diferentes contextos. Es el contexto quien en último extremo fija el significado de los términos más difícilmente definibles semánticamente.

Sin embargo, cuando nos enfrentamos a la definición del campo semántico del significante "arte", la cosa cambia. Podemos decir que arte es todo lo que se encuentra en contextos artísticos, esto es, en todo lo que es la historia del arte, publicaciones de arte, museos, salas de exposiciones, etc. Pero con esto no estaremos definiendo más que el concepto de un arte que ya ha sido reconocido como tal. Estaremos olvidando cualquier práctica artística que aún no haya sido reconocida socialmente como arte por la novedad o ambigüedad que presente con respecto a las anteriores, o por no encontrarse en los canales habituales artísticos. En este momento es cuando nos enfrentamos al problema de establecer la línea demarcatoria entre arte y lo que no lo es.

Seguir hablando del concepto de arte aludiendo a los trabajos artísticos ya reconocidos y estandarizados, no deja de ser una evasión al problema y recurrir a un planteamiento tautológico que no dice nada fuera de sí mismo. Planteamiento, que por otra parte, es el usado por uno de los artistas conceptuales más interesantes, como es el caso de Joseph Kosuth, cuando dice que el arte, el arte ya conocido, es la definición del arte. El afirmar tal cosa no deja de ser verdad, ya que toda la historia del arte es la mejor definición que podemos hacer del concepto arte. Pero no olvidemos que tal proposición no deja de ser una definición ostensiva que no dice nada de lo predicado.

Lo verdaderamente importante ante el proyecto de definir el arte es atender a las necesidades de uso que se presentan en un momento determinado histórico y en un contexto determinado. Es decir, que "ninguna definición, afirma Paul Ziff, puede reflejar esta multiplicidad y variedad de usos. En vez de ello, la estética describe una, posiblemente nueva, usa la frase "obra de arte", con la que implícita o explícitamente reclama ser el uso más razonable de la frase a la luz de las características de las consecuencias e implicaciones sociales de algo que se considera como obra de arte, y sobre las bases de cuales son las funciones, propósitos, y fines que una obra de arte tiene o debiera tener en nuestra sociedad. Lo que estos propósitos y fines son o debieran ser es un asunto de aquí y ahora. Porque así como el carácter de la sociedad cambia y se desarrollan nuevos métodos de trabajo, estos propósitos y fines cambiarán también. Con el desarrollo de nuevos significados habrá nuevas finalidades a que servir, y con la aparición de nuevas finalidades, nuevos significados habrán de desarrollarse para servirlos. El arte ni se repite ni se estanca; no puede hacerlo si quiere permanecer como arte" (18).

De esta relación dialéctica planteada entre la naturaleza del arte y el contexto en el que se mueve, se desprende la inutilidad de levantar una definición de arte que pretende ser totalitaria. Resulta más productivo ahondar en la imposibilidad de proponer una definición que se pretenda objetiva por la naturaleza ambigua del lenguaje que empleamos, que dar un rodeo al problema para evadirnos del límite lingüístico en que nos encontramos.

Hemos visto que la articulación específica que proponía la práctica significativa artística estaba incluida en los mismos bordes de la ideología, ya que hacía visibles materialmente conceptos que antes no existían a través de un lenguaje equívoco. Desde el punto de vista de la ideología, es decir, desde el punto de vista del lenguaje ambiguo, la frontera entre lo que se entienda por arte y no-arte será más acusada que si la comparamos a partir de la ciencia, esto es, a partir del punto de vista de la articulación significativa unívoca. La razón de ello está en que el pensamiento unívoco basado en la identidad y la diferencia, considerará arte todo aquello que reúna un grado mínimo de ambigüedad, ya sea por similitud o contacto. Desde el punto de vista de la ideología este requisito será más exigente ya que hemos de tener en cuenta que la ideología se pronuncia siempre a través de un lenguaje ambiguo, por lo tanto el grado de ambigüedad que presente tal o cual articulación artística posiblemente no será suficiente para algunas personas a fin de alcanzar el grado de arte.

Desde cualquier punto de vista, la sensación privada a que alude el arte con sus articulaciones específicas carece de cualquier tipo de comprobación de igualdad entre dos personas. Sobre todo si estas dos personas conocen las posibilidades de ambigüedad que presenta el lenguaje y la historia de estas articulaciones específicas. Desde el punto de vista fisiológico se puede medir con bastante exactitud el grado de actividad endocrina del organismo que provoca un determinado grado de excitación emocional. Pero lo que nunca se llegará a medir, al menos por el momento no se intuye la posibilidad, son las repercusiones a nivel connotativo que tienen lugar en la mente de una persona ante la presencia de una obra de arte.

Cuando decimos que algo puede ser incluido bajo la categoría de arte, esto es, cuando decimos "esto es arte", estamos experimentando una sensación privada preferentemente de carácter connotativo. Precisamente por el significado sobreañadido, tipo "mana", que sumamos a ciertos hechos, según se sitúe nuestra frontera particular entre lo conocido y lo desconocido. Estas sensaciones privadas que nos desvelan parte de algo que desconocíamos carecen de código evaluativo de verificación entre las distintas personas que las experimentan. Estas sensaciones privadas pueden ser explicitadas por medio de proposiciones lingüísticas, siempre por medio de una alta concentración de ambigüedad. Con todo, esta explicación puede ser rechazada por otra persona por no llegar al nivel mínimo de ambigüedad exigida por él, obteniendo como resultado la no evidenciación de algo desconocido. En este sentido, no pueden existir criterios evaluativos y objetivos: lo que para una persona ya es arte, para otra puede no serlo todavía, y viceversa. Se experimenta una sensación privada estética a nivel connotativo del mismo modo que se experimenta dolor, miedo o sueño. Se puede comunicar que experimentamos una determinada sensación, pero no podemos decir en qué medida. Quizá este hecho sea posiblemente, como una de las consecuencias de los límites de decibilidad del lenguaje natural, una de las múltiples razones por las que el arte no pueda ser dicho de una manera clara y sin ambigüedades, y sólo pueda ser presentado, en su sentido más riguroso, o descrito minuciosamente a nivel de denotaciones.

Para acabar con este tema de la indecibilidad del arte, sólo a modo de presentación, porque lo veremos con más detalle en el apartado siguiente, podemos enfocarlo desde una triple división wittgensteniana de las proposiciones. Este autor distingue tres clases

de sentencias: la tautología, la proposición y la contradicción. La tautología al decir que la "a" es "a" no dice nada sobre el mundo exterior de la propia sentencia, no propone ninguna falsedad, todo lo contrario, pero se agota en sí misma. En el terreno opuesto se sitúa la contradicción que dice que "a" es "no-a", con lo cual nos encontramos ante otro callejón sin salida al no trascender los propios límites de la sentencia contradictoria. Tautología y contradicción son los polos opuestos significativos entre los cuales se mueve en cualquier sentencia significativa que trascienda sus límites. Sólo la proposición presenta posibilidad de avance al decir que "a" es "b", lo cual facilita una posibilidad de verificación al comparar dos términos diferentes.

Si aplicamos estos conceptos de la teoría del lenguaje al caso concreto que estamos estudiando, es decir, la posibilidad de una definición del arte, se ve claro que hemos de desligarnos de cualquier tipo de planteamiento tautológico o contradictorio, y plantear una proposición que sea verificable hasta que encuentre sus propios límites a nivel de explicación lingüística.

Si decimos "el arte es el arte" o "el arte es el no-arte" rápidamente se comprueba que no estamos diciendo nada de lo que es el arte. Con todo, el tipo de definiciones tautológicas de este tipo han sido muy empleadas por parte del arte conceptual anglosajón y americano. Recordemos en este sentido la definición dada por Joseph Kosuth de que "el arte es la definición del arte". Como ya hemos dicho, este tipo de sentencias no proponen ningún tipo de falsedad, todo lo contrario, presentan un grado extremo de verdad ya que cualquier cosa es la definición de sí misma. Estas sentencias no son ni verdaderas ni falsas, simplemente no dicen nada fuera de los límites de sí mismas.

Sin embargo, si decimos "el arte es el Kilimanjaro", o "el arte es un proceso cargado de entropía que tiende a la ruptura de sus propias normas", o "el arte es una determinada conducta que se basa en una dialéctica lingüístico-intelectual y práctica, y por lo tanto un sistema de conocimiento y de creación de una imagen determinada, ideológica, del mundo", o, más concretamente, que "el arte es una práctica significativa de carácter específico", ya estamos proponiendo con estas sentencias un determinado avance de tipo definitorio. Aunque no olvidemos que cualquier tipo de definición se verá obligada a transformarse cuando se cambien los puntos de vista iniciales. Tales definiciones no tienen un carácter definitivo, cosa que es imposible, sino que son puramente operativas, utilitarias o productivas. Solamente lo que nos interesa saber de una manera clara en el momento de formularlas son nuestros propios intereses y finalidades, a fin de que podamos ajustarlas a ellos.

Plantearse como finalidad el dar una definición esencialista del arte no deja de ser un proyecto tan absurdo como improductivo. Emplear expresiones del tipo "el arte es..." implica saber de una manera clara y sin ambigüedades lo que es el arte. Pues para poder establecer una comparación de tal tipo es necesario conocer cuál es el significado concreto del primer término de la proposición, porque si no lo sabemos no es posible establecer tal comparación. De este modo siempre estaremos dando vueltas en torno a proposiciones de tipo tautológico sin salirnos de sus propios límites. En cualquiera de los casos, más que plantear lo que sea el arte, será más productivo plantear cómo se

presenta materialmente y cómo se comporta en un contexto dado: evitar decir lo que es, para decir cómo es o cómo se comporta.

A partir de esto, podemos plantear otro de los grandes problemas como resultado de una falta de posibilidad definitoria del arte. Dicho problema se centra sobre las categorías evaluativas que continuamente estamos pronunciando ante cualquier trabajo artístico.

De todos es sabido que las descripciones del tipo descriptivo son enunciados que dejan poco margen a la ambigüedad. La cosa se complica cuando además de proposiciones descriptivas introducimos en el enunciado proposiciones de tipo evaluativo. Decir que algo es un libro apenas si presenta confusiones, pero decir que un libro es interesante es ya más problemático porque se hace necesario que expliquemos qué entendemos por interesante. En este momento nos vemos obligados a pronunciar, si queremos dejar poco margen a la ambigüedad, toda una serie de planteamientos básicos por los cuales consideramos que algo es interesante. Razones que lógicamente vendrán marcadas por nuestros intereses ideológicos y operativos.

Los enunciados de tipo evaluativo tienen un campo semántico bastante más amplio que los enunciados de tipo descriptivo. La razón está en que los primeros cargan el acento sobre aspectos connotativos y los segundos sobre denotativos. Y la connotación ya hemos dicho que se sitúa en una escala de valores personal no intersubjetiva.

Cuando digo que "esta obra de arte es buena" estoy indicando mediante dos términos valorativos, arte y bueno, personales algo que me provoca unas determinadas respuestas a nivel emocional. Pero cuando digo "esta obra de arte es mala" no estoy proponiendo más que un contrasentido, desde el punto de vista lógico, aunque desde un punto de vista utilitario u operativo no lo sea y se entienda perfectamente lo que estoy diciendo. Veamos cómo.

Cuando digo "esta obra de arte es mala" estoy diciendo que entre todas las cosas existentes hay algunas que considero como arte y otras no, ya que algunas me producen, o les añado, una sensación privada y particular, mientras que otras no. Asimismo estoy diciendo que dentro ya de las que considero como arte, hay algunas que considero mejores que otras, sea porque el grado de excitación emocional que me producen es mayor, sea porque me descubren algo desconocido para mí hasta aquel momento, sea por las dos cosas a la vez.

Por eso, si queremos decir que un trabajo determinado es bueno o malo, lo que en rigor deberíamos decir es que se sitúa a nivel determinado en relación con aquel otro trabajo que lo considero como el máximo y en relación con este otro que lo considero como el mínimo. De ahí que carezca de validez lógica el decir que una obra de arte es mala, porque al considerarla bajo la categoría de arte la estamos incluyendo ya por encima del nivel mínimo de requisitos que hacen que para nosotros cualquier hecho sea arte. Repetimos que esta valoración sólo presenta un contrasentido a nivel lógico, aunque ni mucho menos a nivel operativo. No olvidemos que la función primordial del lenguaje es la comunicativa y operativa y no la lógica.

Es importante señalar que este tipo de enunciados valorativos, sean positivos o negativos, no nos informan sobre algo concreto, sobre el referente de la valoración, sino que principalmente lo hacen sobre el sujeto que los pronuncia. Los enunciados valorativos no hacen sino informarnos de la escala de valores de un determinado sujeto, al ponernos al descubierto todo su sistema de preferencias a nivel connotacional. Como dice Justus Hartnack, "la expresión "esto es bueno" es valorativa (o evaluativa). Y valorar no es nombrar, ni describir, ni cosa alguna que no sea simplemente esto: valorar. Evaluar (o valorar) es una actividad en virtud de que lo evaluado viene a ser allegado a una determinada clase, que ocupa un determinado rango (inferior o superior) entre otras clases. Y cuando se dice que una clase es superior a otra no se viene, en realidad, a decir sino que en virtud de unos criterios que se dan tácitamente por supuestos una clase es más recomendable que otra" (19).

Además, tengamos en cuenta otro aspecto. El pronunciar sentencias como las antes citadas, del tipo "esto es arte" o "esta obra de arte es mala", no plantea ningún tipo de verdad o falsedad sobre lo que decimos de una manera intersubjetiva, ya que es imposible establecer ninguna escala de criterios valorativos entre cada una de las personas de una manera objetiva. Este tipo de proposiciones evaluativas, o doblemente evaluativas, representan solamente la parte externa de unas determinadas articulaciones significativas que se traducen en un determinado comportamiento. Como ya hemos dicho, son semejantes a las proposiciones que expresan sensaciones de dolor, sueño, interés, hambre, etc., que sólo pueden mostrarse, pero no decirse en que intensidad se desarrollan. Se puede verificar su existencia y el sentido en que se desenvuelven, pero nada más.

Con todo lo dicho, no nos queda más que conectar con la problemática planteada en el inicio de este apartado que se centraba en la unión de la ambigüedad del lenguaje natural y lo que llamamos desconocido.

En apartados anteriores nos centramos en el estudio de la naturaleza ambigua de los conceptos estéticos, que venía condicionada por la ambigüedad del lenguaje natural, y en el estudio de un planteamiento metafísico y epistemológico del conocimiento que nos desvelaba el concepto de desconocido. En el presente apartado nos hemos propuesto poner ambos conceptos en relación para formular que las articulaciones específicas del arte aludían a lo que entendíamos por desconocido.

Recordemos que lo que entendíamos por conocido se dirigía a una concentración de significados a partir de un proyecto unívoco y denotativo, mientras que lo que entendíamos por desconocido tendía a una continua dispersión de sentidos a través de un proceso ambiguo y connotativo. Su razón de ser pasaba, a nuestro entender, por el estudio de la imposibilidad de establecer una definición, o una acotación semántica, clara y precisa de las sensaciones de tipo privado y de sus consiguientes articulaciones específicas, así como por la imposibilidad de establecer una escala evaluativa con criterio objetivo. Cualquier proyecto definitorio o evaluativo no puede enfocarse más que desde el punto de vista ideológico del que ha sido emitido, o rechazarlo a partir de las premisas de otra plataforma ideológica.

Esta falta de un criterio intersubjetivo de carácter unívoco, como las teorías y leyes que presenta la ciencia, es lo que demarca al arte de lo que llamamos conocido, observado u observable de una manera segura, o más o menos probable, y lo entronca en el campo que llamamos desconocido, por la subjetividad en la elección de sensación y sus formas de articularlas.

Veamos ahora cómo este concepto de desconocido también aparece en muchos de los planteamientos del arte conceptual. Sólo plantearé unos cuantos hechos significativos, porque su manifestación de una manera total es imposible, por falta de información, así como innecesaria.

Douglas Huebler declara que "el mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes: no deseo añadir ninguno más. Prefiero simplemente manifestar la existencia de las cosas en términos de tiempo y/o espacio. Más específicamente, el trabajo concierne a las cosas cuya interrelación está detrás de la experiencia perceptual directa" (20). Por otra parte, Eva Hesse afirma que "me gustaría que el trabajo fuera un no-trabajo. Esto significa que encontraría un camino detrás de mis prejuicios. Lo que quiero de mi arte, lo puedo encontrar eventualmente. El trabajo debe ir más allá de esto. Mi interés esencial es ir más allá de lo que conozco y lo que puedo conocer. Los principios formales son inteligibles y entendidos. Es la cantidad desconocida desde la que y adonde quiero ir" (21).

Tanto una como otra opinión aluden a lo que se sitúa por detrás de la experiencia sensorial directa y formulan el campo de trabajo precisamente en lo desconocido. Por eso Carl André puede decir: "Un hombre escala una montaña porque está ahí. Un hombre hace un trabajo de arte porque no está ahí" (22). En verdad que la articulación estética se sitúa junto a lo desconocido y hace aparecer cosas que antes no existían. Por su parte, Robert Barry alude al campo de lo desconocido de una manera directa en una serie de proposiciones: "Algo de lo que antes era consciente pero que ahora he olvidado", "Algo que es desconocido por mí pero me influye", "Algo que está muy cerca en el espacio y el tiempo pero que aún no conozco", "Algo que me está buscando y me necesita para revelarse a sí mismo" (23).

Todas estas opiniones y trabajos nos demuestran la relación que la práctica conceptual ha establecido con los verdaderos límites del universo conocido, adentrándose en el terreno de lo todavía no conocido. Al menos, esto resulta evidente en los proyectos del conceptual americano y anglosajón que son los que más han profundizado en este aspecto de la especificidad del arte. Aunque tengamos en cuenta que este aspecto no es más que una parte de la especificidad general del arte, ya que existen otros muchos puntos específicos que condicionan la práctica artística y que se centran en el contexto. Punto que, sobre todo, se ha desarrollado en países como el nuestro donde las condiciones socio-políticas son muy diferentes de las de los otros países.

Por nuestra parte, y a partir de los ejemplos propuestos, llegamos a la conclusión de que el arte, en su sentido más general, al entroncarse con el concepto de lo desconocido, inicia un proceso de indecibilidad, que viene condicionado por la ambigüedad con que

presenta la articulación de una determinada percepción, sensación, etc., de carácter particular.

Y cuando nos referimos a su indecibilidad, no nos referimos a un tipo de indecibilidad operativa, sino a una indecibilidad fáctica, en su sentido más riguroso, que pasa por la imposibilidad de establecer criterios empíricos y evaluativos precisos a partir de los propios límites del lenguaje. Esto, no nos haga caer en el error de que del arte nada se puede decir, porque de hecho se inician, y la realidad nos lo demuestra continuamente, una larga sucesión de niveles explicativos, que sólo se detienen cuando se considera que se ha llegado a un nivel satisfactorio, más allá del cual ya no interesa seguir. Nivel que, sin duda, vendrá condicionado por los intereses y límites que nos hayamos propuesto.

En el apartado siguiente veremos cuál es el sentido concreto de esta indecibilidad fáctica del arte, que hace que en rigor sólo pueda ser mostrado.

4.5 La indecibilidad fáctica del arte como consecuencia.

Hemos dicho que el lenguaje natural estaba compuesto por diferentes clases de palabras que variaban en sus niveles de ambigüedad semántica. Situamos también las palabras con un mayor grado de vaguedad al nivel de las sensaciones, percepciones, etc., ya que la naturaleza de su novedad les impedía tener significantes específicos que las denotaran de una forma clara y sin ambigüedades.

En párrafos anteriores, hemos visto como la ambigüedad era el único método que poseía la práctica significativa artística para hacer frente al cúmulo de sensaciones de tipo privado que entran de lleno en el terreno de lo desconocido. De ahí que se desprenda que las articulaciones estéticas, basadas en la metáfora y la metonimia, no puedan ser aludidas directamente por el lenguaje. Precisamente, la ambigüedad que encierran en su interior es el escudo protector contra cualquier delimitación de su campo de significado.

El discurso más ajustado que permite la práctica significativa artística es un discurso de paráfrasis, un discurso al que sólo se le permite ir dando vueltas por los bordes pero nunca lanzarse al corazón del problema por el camino más corto. Ahora, la cuestión que se plantea es si una paráfrasis sobre cualquier trabajo artístico es o no equivalente del trabajo mismo. Lógicamente y con toda rapidez se habrá de decir que no. Una paráfrasis no está diciendo nada del significado concreto de una obra de arte, porque no lo tiene, sino solamente marcando el posible terreno por donde se mueven todos o parte de sus sentidos.

Todo lo más, las articulaciones específicas del arte pueden ser rodeadas de una forma más o menos completa, pero nunca cercadas de una manera definitiva. A pesar de todo lo que se diga de ellas se habrá de dejar una puerta abierta para ese típico "y algo más". Es absurdo tomar cualquier discurso sobre un trabajo de arte como sustituto del propio trabajo, ya que éste siempre contiene algo más a nivel personal que aquél no tenía. Además, cualquier discurso sobre el arte necesita otro discurso que le marque el sentido, y así hasta el infinito, o hasta donde nos interese llegar. Es decir, que, mediante

el discurso desarrollado sobre la práctica del arte, podemos llegar a tener de ella una cierta imagen, aunque no sepamos decir exactamente en que consiste esa imagen. El arte sólo permite un conocimiento por aproximación, nunca por definición.

Este hecho tiene su explicación, como ya hemos visto, en la propia naturaleza ambigua del lenguaje natural con que se conoce, se estudia y se explica el arte, lenguaje que se presenta como el único productivo para enfrentarse a la ambigüedad de la sensación privada. Todo esto no nos demuestra más que la existencia de unos límites de precisión del lenguaje ordinario, el cual no llega a marcar con exactitud ciertas organizaciones y articulaciones del mismo lenguaje. Estos límites del lenguaje natural se sitúan, como ha estudiado Wittgenstein, más allá del terreno fáctico, es decir, más allá del lenguaje con posibilidades de comprobación y definición. Este terreno sería el de la religión, la moral, el arte, etc., o sea, el conjunto de articulaciones específicas ambiguas que denominamos ideología. Los significados o verdades que propone el lenguaje ambiguo de la ideología no pueden ser atrapados desde ese mismo lenguaje, sino más bien desde un metalenguaje, por lo que se ven obligados a ser aprendidos o simplemente sentidos a través de él.

De ahí que muchos problemas de comprensión de las articulaciones estéticas, dejen de ser un problema al entenderse que no pueden ser explicadas a través del lenguaje. En este sentido entendemos las palabras de Wittgenstein en su *Tractatus* cuando afirma que "la solución del problema de la vida está en la desaparición de ese problema", o cuando dice que "hay ciertamente lo inexplicable, lo que se demuestra a sí mismo, esto es, lo místico" (24).

Desde este punto de vista wittgensteniano es cuando pensamos que aparecen respuestas claras a muchos problemas planteados en la ideología y concretamente en el arte. La ideología no plantea proposiciones de tipo fáctico, sino que su dominio y validez es muy otro. De ahí que pensemos que enfocar las proposiciones ideológicas o ambiguas a través de los requisitos científicos de falsabilidad y univocidad sea del todo improductivo. David Pears hablando de una parcela de lo que consideramos ideología dice que "una doctrina religiosa no es una hipótesis fáctica, sino una creencia que influye sobre nuestros pensamientos y nuestras acciones de una manera diferente (...). La significación de una proposición filosófica no depende de las consecuencias que podría acarrear su verdad, sino de las que son resultado de su influencia en la vida de los que las formulan. A diferencia de los conceptos científicos, los credos religiosos no son hipótesis, no se fundan en verificaciones experimentales y no pueden ser considerados como más o menos probables" (25).

De esto se desprende que las proposiciones de la religión, y por extensión las de la ideología, no pueden encararse con ningún tipo de pretensiones falsatorias, porque su validez no es la comprobación veritativa, puesto que carecen de fundamento fuera de ellas mismas, sino la repercusión que desarrollan en la vida de cada una de las personas. De ahí que carezca de valor establecer cualquier tipo de discurso estético que se plantee con carácter de validez intersubjetiva, dejando al margen, claro está, el discurso puramente descriptivo. Aunque también hay que decir que la descripción sólo tiene efectividad en el estudio de la articulación y la estructura estética a nivel formal, pero

que carece de relevancia a nivel de sentido, porque en éste interviene fundamentalmente el punto de vista personal con sus intereses ideológicos.

Sin embargo, un planteamiento de lo que no se puede decir a través del lenguaje, con respecto a su sentido unívoco e intersubjetivo, nos desvelará su verdadero sentido, desde nuestro punto de vista, indecible, esto es, nos descubrirá el silencio que hay que guardar con respecto al arte desde una postura rigurosa. Este planteamiento nos aproximará a otro tipo de prácticas significantes específicas, concretamente la mística, que también rehusan cualquier tipo de explicación sobre ellas, prefiriendo simplemente presentarse y actuar.

El factor místico propuesto vendría condicionado, sobre todo, por una de las consecuencias del planteamiento lingüístico al modo como lo entendía Wittgenstein. A lo largo de este escrito hemos razonado la existencia de unos límites inexpresables, tanto por "encima" como por "debajo" del lenguaje. Por una parte, se presenta la sensación privada que se muestra a sí misma de improviso y que no es posible transcribir a un lenguaje intersubjetivo por la vaguedad con que se ofrece. Por otra, se presenta la imposibilidad de dar sentido a todos y cada uno de los signos lingüísticos que hayamos podido emplear, en un intento de decir algo acerca de la sensación, porque esto nos conduciría a un círculo vicioso de dar sentido a cada uno de los términos vagos que empleásemos. En todo caso, lo que podemos formular, como hemos dicho, son diferentes niveles de explicación y pararnos en el nivel que nos convenga. Aunque estos niveles de explicación serán diferentes para cada uno de los intereses planteados y no vendrán a ser otra cosa que "la escalera que hay que arrojar después de haber subido".

El arte, a pesar de que se sitúe en un terreno próximo al de la mística, tiene una especificidad propia. Su finalidad se orienta hacia un proyecto de hacer visible algo que hasta el momento era desconocido, es decir, de nombrar lo innombrable, de cogerlo por medio de toda clase de trucos del lenguaje, metafóricos o metonímicos, sobre todo nombrando unas cosas por medio de otras. Mientras abandona el lenguaje para sumirse en el silencio más absoluto, el artista lo fuerza para dar nombres parciales a la cantera de sensaciones privadas de ambos. Sus pensamientos y las limitaciones que les impone el lenguaje son los mismos, pero sus proyectos diferentes: el uno es callar y el otro hablar.

Ahora, para ver con más claridad cual es el sentido que le damos a este planteamiento indecible de lo ya dicho por el arte, siempre en su sentido más riguroso, será necesario que recurramos al esclarecimiento de lo que se entiende en nuestra cultura por misterio y mística.

En ella, la raíz lingüística de misterio y mística es la misma. "El misterio, en su sentido extenso, significa todo eso que no se puede comprender, o sea, todo de lo que no se tiene un conocimiento completo, adecuado, perfecto. Es misterio cualquier cosa que no se pueda penetrar (...) En sentido propio es lo que reúne características oscuras: la existencia y la esencia" (26). El misterio es algo de lo que sólo se puede tener un conocimiento por rodeo, por analogía. No es algo que se parezca a un problema, porque el problema supone una posible solución racional, es algo aporoblemático. Algo que

actúa a forma de límite de un determinado punto de vista, algo que sólo se presenta y no se explica.

Por su parte, la raíz de mística viene a significar algo semejante. La misma fuente filosófica citada nos revela que se compone de una triple raíz griega que significa "meter el dedo en la boca para hacer silencio", "cerrar los ojos y la boca", e "iniciarse al misterio" (26). Tal planteamiento escapará de todo lo que sea inteligible de una forma precisa y se disolverá en una especie de sentidos difusos, de presencias. Mostrará, pues, algo que sea por naturaleza indefinible.

Hemos dicho que nuestro planteamiento de la mística iba por caminos muy alejados de los de la mística religiosa. De todos modos, es interesante observar cómo en la religión, la mística se sitúa como uno de los límites significativos en que se encuentra dicha práctica. Nuestro planteamiento tiene el proyecto de ser más general e incluir cualquier tipo de límite significativo que se presente en cualquier tipo de práctica ideológica. Especificamos ideológica porque, como hemos visto, la ciencia cuando se encuentra en los límites de su discurso lo que hace es suspender cualquier tipo de juicio, aunque no niega esos límites. No dice si lo que hay más allá es verdadero o falso, simplemente lo rechaza, por el momento, en espera de tener más datos o más medios técnicos para su investigación de carácter unívoco.

No es ilógico pensar, entonces, que este tipo de límites que aparecen el campo ideológico se hagan presentes con mucha frecuencia, ya que la ideología usa del lenguaje natural y esos límites significativos son propios y específicos de dicho lenguaje. Límites de este tipo podemos encontrarlos en la religión, la mitología, el sueño, la filosofía, la moral, etc., y en el arte.

Estos límites significativos de que hablamos, de los que en rigor no se puede decir nada, no son otros sino los que aluden al campo difuso de las sensaciones, de las proposiciones nuevas de tipo ambiguo, al campo de los significados privados que no tienen un significante definido y con carácter unívoco que los aluda. Son límites que se adentran y plantean la existencia de algo desconocido, de algo que no puede ser dicho de una manera definitiva e interpersonal. De ahí que se recurra para nombrarlos a verdaderos trucos lingüísticos, parangones, paráfrasis, semejanzas, etc. Siempre alusiones de tipo circular y nunca directas.

Es decir, nos encontramos de nuevo ante los propios límites explicativos del lenguaje natural. Límites superiores e inferiores, ya sea por la naturaleza ambigua de la sensación que no permite traducción a un lenguaje intersubjetivo y unívoco, o bien por la cadena infinita de aclaraciones que se inicia al intentar explicarla. De ahí, las palabras finales del Tractatus de Wittgenstein: "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse" (24).

Al hablar del significado de lo místico, de lo que se muestra a sí mismo, tendremos que hablar de un significado de tipo poco corriente, de un tipo de significado que se sitúa más allá de los significados que vienen condicionados por el lenguaje. Tendremos que hablar de un significado que está más allá de todos los de tipo particular que podamos conocer a través del lenguaje, aunque sean presentados por él. Es un significado, como hemos dicho, del que tenemos una idea más o menos clara, pero de la

que no sabemos decir concretamente en qué consiste. De ahí que sea más correcto hablar de sentido y no de significado, ya que el sentido está íntimamente relacionado a un tipo de referencia connotativa, mientras que el significado está vinculado a una de tipo denotativo.

Estos conceptos quedan reflejados con claridad a través de la exposición del presente capítulo. En primer lugar vimos que a partir de un análisis del lenguaje natural los términos podían organizarse a base de los diferentes niveles de ambigüedad semántica que presentaban. Vimos, también, como los conceptos que aludían a sensaciones privadas eran los de significado más vago y flotante. Después, planteamos la existencia de un campo de conocimientos que no podía ser mencionado de una manera clara y precisa, y que denominamos desconocido por contraposición a lo conocido de una manera unívoca. Acto seguido pusimos en contacto la ambigüedad del lenguaje natural y lo desconocido, a través de una explicación de la imposibilidad de establecer fronteras precisas entre lo que se podía considerar como arte o no-arte, la imposibilidad, mejor improductividad, de establecer cualquier tipo de definición del arte y su valoración. Por último, propusimos la relación entre la práctica significativa artística y otra práctica significativa como era la mística. Las pusimos en relación porque ambas tendían hacia lo indecible, lo desconocido dentro del bloque ideológico, pero con proyectos diferentes: el artista nombra y el místico calla.

Llegados a este punto resulta imprescindible introducir el nexo de unión entre el discurso teórico que desarrollamos y los hechos ocurridos en el seno de la práctica del arte conceptual que nos ha de servir de base empírica. Como hemos dicho, esta práctica específica ha desarrollado un metalenguaje que le ha permitido indagar sobre su propia naturaleza en cuanto a arte, y le ha posibilitado la creación de una plataforma teórico-práctica para el estudio de su propia metodología, basada en la ambigüedad del signo que fabrica, más allá de los límites del lenguaje y del pensamiento discursivo.

De ahí que uno de los primeros conceptuales haya planteado la relación que existe entre este tipo de práctica estética y la mística. Se trata de Sol Lewitt que en sus *Sentences on conceptual art* empieza diciendo: "1. Los artistas conceptuales son místicos más que racionalistas. Saltan a conclusiones que la lógica no puede alcanzar. 2. Los juicios racionales repiten juicios racionales. 3. Los juicios ideológicos conducen a experiencia nueva. 4. El arte formal es esencialmente racional. 5. Los pensamientos irracionales deberán concatenarse absoluta y lógicamente" (27).

Estas sentencias de Sol Lewitt se escapan un poco del concepto amplio de razón que planteamos en su momento siguiendo a Kolakowski, ya que parece que se superpone razón y lógica. Pero no vale la pena detenerse, ahora, en una discusión de este punto que nos alejaría del objeto que perseguimos en estos momentos.

Esta relación que señalamos entre arte conceptual y mística ha sido también planteada por otros dos pioneros de este movimiento. Por una parte, Bruce Nauman tiene un trabajo que se compone de una espiral de neón que en su interior recoge la siguiente frase: "La verdad artística se ofrece al mundo revelando verdades místicas" (28). Es interesante remarcar la relación que se establece entre dicha frase y la misma

forma de espiral que carece de principio y fin. Por otra parte, Robert Barry declara en una entrevista que "la experiencia mística está en torno a nosotros. Está probablemente muy cerca de la revelación. A cada momento las defensas de la mente se derrumban y la infinidad se abalanza. Entonces se acerca otra vez" (29).

El caso de Barry es interesante en este sentido porque plantea los mismos límites inteligibles sobre los que se levanta la práctica artística. Lo que nosotros llamamos sensación privada, Barry le da el nombre de energía. Este concepto de energía ha sido muy empleado como motivo último de explicación por distintos artistas conceptuales. Concretamente Barry declara en relación a este punto, y a partir de un comentario de un trabajo suyo sobre ondas electromagnéticas invisibles, que "estas formas, ciertamente, deben existir, están controladas y tienen sus propias características. Están hechas por varias clases de energía que existe fuera de los estrechos y arbitrarios límites de nuestros propios sentidos. Uso varios recursos para producir energía, para detectarla, para medirla y definir su forma (...) Como en cualquier arte, una persona interesada reacciona de una manera personal basada en su propia experiencia e imaginación. Obviamente, yo no puedo controlar esto. (...) Hay otras muchas posibilidades que intento explorar, y estoy seguro que hay un montón de cosas que no sabemos todavía nada y que existen en el espacio a nuestro alrededor, y tampoco las vemos o sentimos, de algún modo sabemos que están ahí" (30).

El mismo concepto de energía como materia prima básica y como límite lo encontramos, extrapolado al campo de lo biológico, en otro artista conceptual que nos puede servir para redondear este concepto. Giovanni Anselmo declara que "yo, el mundo, las cosas, la vida, somos situaciones de energía y el fin no es cristalizar dichas situaciones, sino mantenerlas abiertas y vivas es una función de nuestra vida. Puesto que cada forma de pensar o ser corresponde a una forma de actuar, mi trabajo es la materialización de la fuerza de una acción, de la energía de una situación o un evento, etc., no precisamente la experiencia de esto a nivel de anotación, o de signo, o de naturaleza muerta. (...) Es necesario para mí trabajar en este sentido porque no conozco otro sistema para estar dentro del corazón de la realidad, la cual, precisamente, en mi trabajo, se convierte en una extensión de mi vivir, mi pensar, mi actuar" (31).

De ahí que ya no nos parezcan extraños trabajos que se sitúen en el mismo límite de las posibilidades físicas, mentales o biológicas, como por ejemplo "la tentativa para formar cuadrados en el agua en vez de círculos al echar una piedra" o "la tentativa de vuelo" de Gino de Dominicis, muestras significativas entre la multitud de trabajos de otros artistas conceptuales.

Todo esto nos conduce de nuevo a los mismos límites en que se levanta la práctica específica del arte, la llamemos sensación privada, energía o, como la llama Ermano Migliorini, "poiesis". Este autor distingue en todo trabajo de arte dos niveles: la "artisticidad" y la "poiesis". "El nivel de la artisticidad (o del valor artístico, o simplemente del arte) es un plano de valores, de sistemas, de significantes, obviamente situado (al menos intencionadamente) en una región de intersubjetividad, de comunicabilidad. Mientras que el nivel de la 'poiesis' representa el ámbito de los elementos, de los 'átomos', como lo hemos dicho, no intersubjetivos, no comunicables

en cuanto a tales, que sólo pueden ser experimentados, vividos, aún en cuanto valores, o sea, puras 'bases', 'vitales'" (32).

Por esto que pensamos que este concepto de "poiesis" no es otro que el que hemos estado tratando durante la parte principal de este trabajo, es decir, esa parte mística, o de "energía", o de cosa "que se muestra a sí misma", y que se escapa a la decibilidad conocida. Como dice el mismo Migliorini, "esta incognoscible 'poiesis' es evidentemente intangible y, en sí, incomunicable: sólo puede ser alcanzada analógicamente, (...), puede ser sólo narrada, (...), puede ser obviamente experimentada y vivida, aún en los niveles más modestos, en el vivir cotidiano. Pero es cierto que la 'poiesis' está más allá de la obra de arte" (33).

Recapitulando y hablando desde el acumulo de datos que hemos propuesto en este estudio, podríamos decir que el lenguaje crea los límites de la visión o concepto que tenemos del mundo. El arte tiene como finalidad y práctica específica la creación de signos flotantes de sentido vago y difuso, mediante el procedimiento de ir nombrando directamente cosas innombradas, por medio de articulaciones indirectas, con lo cual varía, aumenta y transforma la imagen mental que tenemos del mundo. Brevemente, transforma la realidad a través de la transformación de los límites de la imagen que tenemos de esa misma realidad.

Nuestro proyecto, al plantear tal línea de estudio, no era otro que el de llegar a la misma especificidad del arte y situar su práctica específica en la verdadera presentación de lo desconocido, mediante trucos lingüísticos, metafóricos y metonímicos, al margen de los discursos que pudieran pronunciarse sobre él. De ahí que situemos su práctica transformadora en los límites mismos del discurso ideológico y de la imagen mental que nos facilita. Límites, por otra parte, que no son privativos de este tipo de discurso y que también comparte el discurso científico. Basta leer los últimos capítulos del citado estudio Azar y Necesidad de J. Monod, titulados "Las fronteras" y "El mundo de las tinieblas", para darse cuenta de ello.

Estos límites muestran un campo desconocido en el que cualquier intento de explicación no será más que la formulación de unas hipótesis más o menos probables, desde el punto de vista del lenguaje unívoco científico, o la formulación de una carrera infinita de sentidos, desde los presupuestos del lenguaje ambiguo ideológico.

De todos modos, es interesante plantear la posibilidad de otra clase de decibilidad paralela a esta indecibilidad, cogida en su sentido más estricto, que nos permita un camino de avance en la cierta improductividad que se desprende de la indecibilidad radicalizada. Esta salida que planteamos la centramos en el caso concreto del arte en general, y del arte conceptual en particular, ya que a fin de cuentas es la práctica significativa que nos interesa ahora.

Si hemos apuntado la indecibilidad del arte porque se escapa de los límites tanto inferiores como superiores del lenguaje natural, lo hemos hecho desde el punto de vista del lenguaje fáctico, concretamente desde planteamiento wittgenstenianos, de la forma más ajustada que nos ha sido posible. Wittgenstein había dicho que lo que puede ser mostrado no puede ser dicho, ya que no podíamos expresar a través del lenguaje lo que

se expresaba por medio de él. Esto suponía, como señala Ferrater (34), la negación de hablar acerca del lenguaje, del lenguaje que se pronuncia sobre las cosas. Es decir, que la sintaxis no puede ser dicha sino sólo mostrada. Para evitar esta confusión, sigo con el planteamiento de Ferrater, Russell, en el mismo prólogo del Tractatus de Wittgenstein, habla sobre la existencia de un metalenguaje, de un lenguaje que habla acerca del lenguaje-objeto. Cada lenguaje posee un metalenguaje que habla acerca de la estructura del primero, y, a su vez, ese metalenguaje puede poseer otro que hable acerca de él, y, así, hasta el infinito.

El metalenguaje es el único que puede hablar acerca de lo que no puede ser dicho con el mismo lenguaje. Es decir, es el único que puede hablar de las relaciones sintácticas, específicas y contextuales de cualquier lenguaje. El metalenguaje facilita un tipo de discurso que habla de las articulaciones internas y externas de su lenguaje-objeto. Aplíquese esto a cualquier discurso artístico y se descubrirá que lo que no puede ser dicho a través de los límites internos de la propia práctica significativa artística, porque se muestra a sí misma, puede ser dicho a partir de un metalenguaje externo al lenguaje de esa propia práctica. En resumen, dicho metalenguaje tendría como finalidad principal desvelar las articulaciones que mantiene con su contexto un determinado lenguaje artístico, así como la estructura interna de ese mismo lenguaje.

En el caso del arte conceptual, lo que no puede decirse a partir de un lenguaje-conocimiento lógico-tautológico, puede o ha de poder decirse, al menos en parte y hasta el nivel que nos interese, desde un lenguaje-conocimiento materialista-dialéctico, que saque al conceptual de sí mismo y de sus propios límites y lo entronque con su contexto específico histórico-social.

Sin embargo, esta afirmación excede de los límites que nos habíamos trazado al emprender este estudio, dejándola, por ello, como hipótesis de partida para una próxima investigación. Investigación que vendrá a concentrarse, bajo la forma de Tesis Doctoral, en un estudio sincrónico de la práctica significativa conceptual, a partir de las bases propuestas en este "Proyecto" que se han desarrollado hasta este punto.

4.6 NOTAS

- (1) BENSE, Max: Introducción a la estética teórico-informacional. Alberto Corazón editor, Madrid 1972, p. 195
- (2) KOOIJ: Ambiguity in natural language. Noth-Holland Publishing Company, Amsterdam 1971, p. 1
- (3) SCHAFF, Adam: "Expresiones imprecisas", en Ensayos sobre la filosofía de lenguaje. Ariel, Barcelona, p. 102
- (4) SIBLEY, Frank N.: "Aesthetic concepts", en TILLMAN: Philosophy of art and aesthetics. From Plato to Wittgenstein. Harper and Row Publishers, 1969, p. 578

- (5) CELANT, Germano: Art povera. Studio Vista, London 1969, pp. 98-101
- (6) LIPPARD, Lucy R.: Six years: from 1966 to 1972. Studio Vista, London 1973, p. 250
- (7) GROH, Klaus: If I had a mind. Concept art, project art. Dumont, Köln 1971, por orden alfabético.
- (8) LIPPARD, Lucy R., Op. cit., pp. 206 y 168
- (9) ECO, Umberto: La estructura ausente. Lumen, Barcelona 1972, p. 164
- (10) HONNEF, Klaus: Concept art. Phaidon Verlag, Köln 1971, p. 65
- (11) MEYER, Ursula: Conceptual art. Dutton, New York 1972, p. 59
- (12) LIPPARD, Lucy R., Op. cit., p. 132
- (13) MEYER, Ursula, Op. cit., p. 146
- (14) KOLAKOWSKI, Leszek: El racionalismo como ideología. Ariel, Barcelona 1970, pp. 78-79
- (15) HARTMANN, Nicolai: Metafísica del conocimiento. Ed. Losada, Buenos Aires 1957, p. 80
- (16) BUNGE, Mario: Teoría y realidad. Ariel, Barcelona 1972, pp. 207-208
- (17) WITTGENSTEIN, Ludwig: Los cuadernos azul y marrón. Ed. Tecnos, Madrid 1968, p. 31
- (18) ZIFF, Paul: The task of defining a work of art", en TILLMAN, Op. cit., p. 540
- (19) HARTNACK, Justus: Wittgenstein y la filosofía contemporánea. Ariel, Barcelona 1972, p. 198
- (20) CELANT, Germano, Op. cit., p. 43
- (21) Ibid., p.56
- (22) Ibid., p. 204
- (23) WEDEWER-FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969, por orden alfabético.
- (24) WITTGENSTEIN, Ludwig: Tractatus Logico-Philosophicus. Alianza Universidad, Madrid 1973, p. 203
- (25) PEARS, David: Wittgenstein. Grijalbo, Barcelona 1973, p. 268

- (26) DICCIONARIO DE FILOSOFIA, Ed. Sansoni, Firenze 1967.
- (27) MEYER, Ursula, Op. cit., p. 174
- (28) CELANT, Germano, Op. cit., p. 115
- (29) MEYER, Ursula, Op. cit., p.40
- (30) CELANT, Germano, Op. cit., p.115
- (31) Ibid., p. 109
- (32) MIGLIORINI, Ermano: Conceptual art. Il Fiorino, Firenze 1972, p. 36
- (33) Ibid., p. 39

5. A MODO DE CONCLUSIONES

Estas conclusiones no son, ni mucho menos, de carácter definitivo. Simplemente son una última reflexión sobre lo que llevamos dicho hasta el momento. Tal reflexión, con carácter, si se quiere, de resumen, podría aglutinarse en tres puntos:

1. El arte conceptual se presenta como unidad propia, aunque no desligada de prácticas artísticas anteriores, por desarrollar un discurso sobre la misma especificidad del arte. Es decir, desarrolla un metalenguaje basado en la ambigüedad del lenguaje artístico. Con ello, toma conciencia del discurso ambiguo-ideológico que emplea, demarcado del discurso unívoco-científico.

2. Cargando primordialmente su acento sobre el polo mental de la práctica artística, incide sobre la transformación de esa imagen ideológico-mental. Por ello, intenta un proyecto de definición de la sensación privada por medio de toda clase de informaciones, aunque este proyecto no deja de ser una ilusión ya que el resultado es justo el contrario, esto es, una mayor ambigüedad y dispersión de significados. Los métodos que utiliza se basan, primordialmente, en el proceso de transformación de las relaciones de contigüidad y semejanza de las cosas, ya sea en su especificidad o en su contexto.

3. El arte conceptual toma conciencia de la indecibilidad fáctica del discurso artístico, indecibilidad fáctica, aunque no ideológica. Con ello descubre cuál es su campo de acción, así como sus propios límites. Límites que le pondrán en contacto con otro tipo de prácticas que son el verdadero útero de la creación significativa, entroncándolo con el terreno de lo desconocido y/o metalógico.

6. BIBLIOGRAFIA CITADA

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALTHUSSER, Louis: Pour Marx. Maspero, Paris 1966.
- BARTHELEMY-MADAULE, Madeleine: La ideología del azar y de la necesidad. Barral Ed., Barcelona 1974.
- BENSE, Max: Introducción a la estética teórico-informacional. Alberto Corazón Ed, Madrid 1972.
- BUNGE, Mario: Teoría y realidad. Ariel, Barcelona 1972.
- CASSIRER, Ernst: Filosofía de las formas simbólicas. F.C.E., Méjico 1971.
- CELANT, Germano: Art povera. Studio Vista, London 1969.
- DESCARTES, René: Discurso del método. Espasa Calpe, Madrid 1970.
- DICCIONARIO DE FILOSOFIA, Ed. Sansoni, Firenze 1967.
- ECO, Umberto: La estructura ausente. Lumen, Barcelona 1972.
- FOUCAULT, Michel: Las palabras y las cosas. Siglo XXI, Méjico 1968.
- FRAZER, J. C.: La rama dorada. F.C.E., Méjico 1969.
- GRACIAN, Baltasar: Agudeza y arte de ingenio. Espasa Calpe, Madrid 1957.
- GROH, Klaus: If I had a mind. Concept art, Project art. Dumont, Köln 1971.
- HARTMANN, Nicolai: Metafísica del conocimiento. Ed. Losada, Buenos Aires 1957.
- HATNACK, Justus: Wittgenstein y la filosofía contemporánea. Ariel, Barcelona 1972.
- HONNEF, Klaus: Concept art. Phaidon Verlag, Köln 1971.
- JAKOBSON, Roman: Essais de linguistique générale. Ed. Minuit, Paris 1963.
- KOLAKOWSKI, Leszek: El racionalismo como ideología. Ariel, Barcelona 1970.
- KOOIJ: Ambiguity in natural language. North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1971.
- LAO TSE: Tao Te King. Barral Ed., Barcelona 1973.

- LEVI-STRAUSS, Claude: El pensamiento salvaje. F.C.E., Méjico 1970.
- LIPPARD, Lucy R.: Six years: the desmaterialization of the art object: from 1966 to 1972... Studio Vista, London 1973.
- MAUSS, Marcel: Sociología y antropología. Ed. Tecnos, Madrid 1971. (Introducción de Lévi-Strauss).
- MEYER, Ursula: Conceptual art. Dutton , New York 1972.
- MIGLIORINI, Ermanno: Conceptual art. Il Fiorino, Firenze 1972.
- MONOD, Jaques: El azar y la necesidad. Barral Ed., Barcelona 1971.
- MULLER, Phillipe: El desarrollo psicológico del niño. Ed. Guadarrama, Madrid 1968.
- PEARS, David: Wittgenstein. Grijalbo, Barcelona 1973.
- PIAGET, Jean: Seis estudios de psicología. Seix Barral, Barcelona 1969.
- POPPER, Karl: La lógica de la investigación científica. Ed. Tecnos, Madrid 1971.
- SCHAFF, Adam: Ensayos sobre la filosofía del lenguaje. Ariel, Barcelona 1973.
- SCHAFF, Adam: Lenguaje y conocimiento. Grijalbo, Méjico 1967.
- TILLMAN, Frank A. y CAHN, Steven M.(Editores): Philosophy of art and aesthetics. From Plato to Wittgenstein. Harper and Row Publishers, New York 1969.
- TRIAS, Eugenio: Metodología del pensamiento mágico. Edhasa, Barcelona 1970.
- VINCI, Leonardo da: Aforismos. Espasa Calpe, Madrid 1965.
- VINCI, Leonardo da: Tratado de la pintura. Espasa Calpe, Madrid 1964.
- WEDEWER-FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.
- WHORF, Benjamin Lee: Lenguaje, pensamiento y realidad. Barral ed., Barcelona 1971.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: Los cuadernos azul y marrón. Ed. Tecnos, Madrid 1968.
- WITTGENSTEIN, Ludwig: Tractatus Logico-Philosophicus. Alianza Universidad, Madrid 1973.

7. APENDICE BIBLIOGRAFICO

Este apéndice bibliográfico está catalogado bajo un doble aspecto teórico/práctico. Los apartados referentes a la teoría están ordenados por índice alfabético de autores, sin especificar si son artistas o críticos. En ellos se ha recogido todo el material que fuera primordialmente de carácter teórico.

Los apartados referentes a la práctica están ordenados por índice alfabético de artistas. La bibliografía referente a cada uno de ellos ha sido catalogada por orden cronológico. En estos apartados se incluyen tanto textos informativos sobre el trabajo de los artistas, como la práctica misma de esos mismos artistas.

7.1 Arte conceptual y medios de comunicación.

BATTCKOCK, G.: "The greening of televideo and the aesthetics of boeing", en *Domus*, 509 (1972), pp. 51-53

BATTCKOCK, G.: "Explorations in video", *Art and Artits*, 83 (1973), pp. 22-27

BORDEAUD, B.: "Photo-information", en *Chroniques de l'Art Vivant*, 20 (1971), pp. 10-11

BROOK, D.: "Idea demonstrations: body art and 'video freaks' in Sydney", en *Studio International*, 956 (1973), pp. 269-273

CELANT, G.: "Information, documentation. archives. Senza titolo", en *Domus*, 496 (1971), pp. 47-48

CELANT, G.: "Le livre comme travail artistique. 1960-1970", en *VH 101*, 9 (1972), pp. 5-28

CELANT, G.: "The record as artwork" en *Domus*, 520 (1973), pp. 51-53

CELANT, G.: "Postcards", en *Domus*, 529 (1973), pp. 52-53

FAP (Front des Artistes Plasticiens): "Art market", en *Studio International*, 953 (1973), pp. 100-101

FISCHER, K.: "Konrad Fischer interviewed by Georg Jappe", en *Studio International*, 930 (1971), pp. 69-71

HARRISON, Ch.: "Art on TV", en *Studio International*, 929 (1971), pp. 30-31

JAPPE, G.: "Gerry Schum", en *Studio International*, 955 (1973), pp. 236-237

LEBEER, I.: "L'art à l'ère de la TV", en *Chroniques de l'Art Vivant*, 20 (1971), pp. 8-9

NICOLSON, A.: "Artists as filmmaker", en *Art and Artists*, 81 (1972), pp. 20-26

REISE, B.: "A tail of two exhibitions. The aborted Haacke and Robert Morris shows", en *Studio International*, 935 (1971), pp. 30-33 y 34-37

TRINI, T.: "Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti", en *Domus*, 495 (1971), pp. 49-51

VERGINE, L.: "Il pubblico come casa di risonanza", en *Domus*, 526 (1973), pp. 37-38

7.2 Teoría del arte pobre

BARILLI, R.: "A propos de l'exposition de Turin", en *Opus International*, 23 (1971), pp. 10-17

CELANT, G.: *Art Povera*. Studio Vista, London 1969

POINSOT, J. M.: "Interrogation sur l'art pauvre", en *Opus International*, 23 (1971), pp. 18-21

RESTANY, P.: "Art pauvre, monde pauvre", en *Domus*, 532 (1974), p. 46

7.3 Práctica del arte pobre

G. ANSELMO

CELANT, G.: *Art Povera*. Studio Vista, London 1969, pp. 109-114.

ANSELMO, G.: en *Catálogo De Europa*. John Weber Gallery, New York 1972.

ANSELMO, G.: en *Catálogo Documenta 5*, Kassel 1972. Apartado 16, pp. 139-140.

VERGINE, L.: "Visible and invisible. Lea Vergine looks at the work of Giovanni Anselmo", en *Art and Artists*, 87 (1973), pp. 28-31.

J. BEUYS

BEUYS, J.: "Entretien avec Joseph Beuys", en *Chroniques de l'Ar Vivant*, 4 (1969), pp. 20-21

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 48-55

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71.Projection. Art-Press, Düsseldorf, 1971.

BEUYS, J.: "Partitura di Joseph Beuys: La rivoluzioni siamo noi. Entrevista di Bonito Oliva" en Domus, 505 (1971), pp. 48-50.

BEUYS, J.: "Entretien avec Joseph Beuys". Hoja offset repartida por el artista en Documenta 5, Kassel 1972.

BEUYS, J.: "Direkte Demokratie: Joseph Beuys talking at Document 5", en Avalanche, 5 (1972), pp. 12-15

JAPPE, G.: "Joseph Beuys in discussion with Georg Jappe", en Studio International, 950 (1972), pp. 226-229

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972...Studio Vista, London 1973, pp. 121-122.

AMMAN, J.: "Les ambiguities de Joseph Beuys", en Croniques de l'Art Vivant, 15 (1970), pp. 12-14.

JAPPE, G.: "A Joseph Beuys primer", en Studio International, 936 (1971), pp. 65-69.

BOETTI

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 156-161.

BOETTI, A.: en Catálogo De Europa. John Weber Gallery, New York 1972.

P.P. CALZOLARI

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 120-125.

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

CALZOLARI, P.P.: en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 141-142.

G. de DOMINICIS

DOMINICIS, G. de, en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

Z. FABRO

FABRO, Z., en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

FABRO, L: "Note ai singoli lavori", en Artitudes international, 4 (1973), pp. 25-28.

R. FERRER

FERRER, R.: "Rafael Ferrer an interview with Stephen Prokopoff", en Art and Artits, 73 (1972), pp. 37-43.

B. FLANAGAN

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 133-138.

M. GERMANA

GERMANA, M.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

E. HESSE

HESSE, E.; en Catálogo Documenta 5. Kassel, 1972, apartado 16, pp. 143-144.

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 56-60

GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

J. KOUNELLIS

KOUNELLIS, J.; en Catálogo Documenta 5. Kassel, 1972, apartado 16, pp. 145-146.

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 73-78

GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

MARTIN, H.: "Real and living. Hanry Martin looks at the career of Jannis Kounellis", en Art and Artits, 75 (1972), pp. 24-29.

KOUNELLIS, J.: "Structure and sensibility: An interview with Jannis Kounellis", en Avalanche, 5 (1972), pp. 16-25.

CELANT, G.: "Jannis Kounellis", en Domus, 515 (1972), pp. 53-56.

E. KRASINSKI

GROH, K.: If i had mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

A. MATTIACCI

MATTIACCI, A.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

M. MERZ

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 37-42

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art Press Verlag, Düsseldorf 1971.

MERZ, M.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

CELANT, G.: "Mario Merz", en Domus, 499 (1971), pp. 47-52.

MERZ, M.: "Mario Merz and interview with Richard Koshalck", en Art and Artits, 75 (1972), pp. 38-41.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 180-183.

MERZ, M.; en Catálogo De Europa. John Weber Gallery, New York 1972.

MERZ, M.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 149-151.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972... Studio Vista, London 1973, pp. 247-248.

R. MORRIS

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 192-197.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art Press Verlag, Düsseldorf, 1971.

MEYER U.: Conceptual Art. Dutton, New York 1972, pp. 184-185.

G. PENONE

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 168-173.

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

V. PISANI

PISANI, V.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Vien 1971.

PISANI, V.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 124-126.

M. PISTOLETTO

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 19-24

R. RUTHENBECH

RUTHENBECH, R.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 161-162.

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 151-155.

RUTHENBECH, R.; en Catálogo De Europa. John Weber Gallery, New York 1972.

THAWAITES, J.A.: "Scultural intente. John Anthony Thawaites examines the career of Reiner Ruthenbeck", en Art and Artits, 73 (1972). pp. 33-35.

R.SERRA

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista. London 1969, pp.219-240

SERRA, R., en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art Press Verlag, Düsseldorf 1971.

SERRA, R., en Catálogo Documenta 5. Kassel, 1972, apartado 16, pp. 163-164

PLUCHART, F.: "L'autre part de Richard Serra", en Artitude International, 5 (1973), pp. 22-23.

K. SONNIER

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 162-167.

G. VAN ELK

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 67-72.

J. WINSOR

WINSOR, J.: "An interview with Jackie Winsor", en *Avalanche*, 4 (1972), pp. 10-17.

G. ZORIO

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 185-191.

ZORIO, G., en *Catálogo De Europa*. John Weber Gallery, New York 1972.

ZORIO, G., en *Catálogo Documenta 5*. Kassel 1972, apartado 16, pp. 165-166.

ZORIO, G.: "Corpo di energia", en *Data*, 3 (1973) pp. 16-23.

7.4 Teoría del arte conceptual

ASHTON, D.: "Everything be as simple as it is but not simpler" en *Studio International*, 947 (1972), pp. 86-88

ASHTON, D.: "Monuments for nowhere or anywhere" en *BATTOCK, G. (Editor): Idea art*. Dutton New York 1973, pp. 11-17.

BATTOCK, G. (Editor): *Idea art*. Dutton, New York 1973.

BATTOCK, G.: "Art in the service of the left?", en *BATTOCK, G. (Editor): Idea art*. Dutton, New York 1973, pp. 18-29.

BENTHALL, J.: "Haacke, sonfist and nature", en *Stud International*, 931 (1971), pp. 95-96.

BENTHALL, J.: "The revelance of ecology", en *BATTOCK, G. (Editor): Idea art*. Dutton, New York 1973, pp. 30-40.

BERNSTEIN, Ch.: "The fake as more", en *BATTOCK, G. (Editor): Idea art*. Dutton, New York 1973, pp. 41-45.

BONITO OLIVA, A.: Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte. Centro di edizioni, Firenze 1971.

BORGEAUD, B.: "Object, action, information", en Chroniques de l'Art Vivant, 19 (1971), pp. 16-17.

BORGEAUD, B.: "(Body art)", en Croniques de l'Art Vivant, 22 (1971), p. 20.

BORGEAUD, B.: "Art et nature", en Croniques de l'Art Vivant, 26 (1971), pp. 18-19.

BROOKS, R.: "Problem solving and question begging: the works of Art-Language and John Stezaker", en Studio International, 961 (1973), pp. 276-278.

BURNHAM, J.: "Alice's head. Reflexions sur l'art conceptuel", en VH 101, 5 (1971), pp. 48-63.

BURNHAM, J.: "Problems of criticism", en BATTCKOCK, G. (Editor): Idea art. Dutton, New York 1973, pp. 46-69.

CELANT, G.: "L'informazione negata", en Domus, 506 (1972), pp. 53-56.

CELANT, G.: "Senza titolo II", en Domus, 524 (1973), p. 45.

ART VIVANT: "Le cos. Maquillage. Le corps marqué. Tatouages. L'home illustré", en Chroniques de l'Art Vivant, 40 (1973), pp. 4-11.

ART VIVANT: "Le corps etranges. Les temps des idoles", en Chroniques de l'Art Vivant, 41 (1973), pp. 3-5.

DALEY, J.: "Art scientificisme. Janet Daley discusses an art world phenomenon", en Art and Artits, 73 (1972), pp. 12-13.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art Press Verlag, Düsseldorf, 1971.

FRIEDMAN, K.: "Fluxus and concept art", en Art and Artits, 75 (1972), pp. 50-53.

HARRISON, Ch.: "Virgin soils and old land", en Studio International, 933 (1971), pp. 201-205.

HEUBACH, F.W.: Interfunktionem 9. Heidemann, Köln 1972.

HUGHES, R.: "The decline and fall of the avant-garde", en BATTCKOCK, G. (Editor): Idea art. Dutton, New York 1973, pp. 184-194.

HUGHES, R.: "Les levine replies. Two views on avanced art", en BATTCKOCK, G. (Editor): Idea art. Dutton, New York 1973, pp. 194-203.

JAPPE, SCHMIDT y SZEEMANN: Dokumente zur aktuellen kunst 1969-1970. Kunstkreis AG, Luzern 1972.

JEFFERY, I.: "Art theory and the decline of the art object", en Studio International, 961 (1973), pp. 267-271.

KOSUTH, J.: "Art after philosophy I and II", en BATTCOCK, G. (Editor): Idea art. Dutton, New York 1973, pp. 70-101.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972... Studio Vista, London 1973.

LIPPARD, L.: "The art workers coalition", en BATTCOCK, G. (Editor) : Idea art. Dutton New York 1973, pp.102-115.

LOUW, R.: "Judd and after", en Studio International, 949 (1972), pp. 171-175.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972.

MEYER, U.: "The eruption of anti-art", en BATTCOCK, G. (Editor): Idea art. Dutton, New York 1973, pp. 116-134.

MIGLIORINI, E.: Conceptual art. Il Fiorino, Firenze 1972.

MILLET, C.: "L'art conceptuel comme sémiotique de l'art", en VH 101, 3 (1970), pp. 2-21.

MILLET, C.: "L'art conceptuel", en Croniques de l'Art Vivant, 7 (1970), pp. 26-27.

MILLET, C.: "Les falsificateurs de l'avant-garde", en Chroniques de l'Art Vivant, 27 (1972), pp. 8-9.

MILLET, C.: "Arte conceptual", en Catálogo Encuentros de Pamplona, Alea, Madrid 1972.

PARENT, B.: "Land art", en Opus International, 23 (1971), pp. 22-27.

PERREAULT, J.: "It's only words", en BATTCOCK, G (Editor): Idea art. Dutton, New York 1973, pp. 135-139

PIENE, N.R.: "Après l'art minimal", en Chroniques de l'Art Vivant, 12 (1970), p. 9.

REISE, B.: "Art el langage", en Chroniques de l'Art Vivant, 29 (1972), pp. 4-6.

RESTANY, P.: "Triomphe de l' avant-garde: tout n'est que langage", en Domus, 522 (1973), p. 47.

ROSE, A.: "Four interviews", en BATTCOCK, G. (Editor): Idea art. Dutton, New York 1973, pp. 140-149.

ROSENBERG, H.: "Art and words", en BATTCKOCK, G. (Editor): Idea art. Dutton, New York 1973, pp. 150-164.

SIEGELAUB, S.: "On exhibition and the world at large: a conversation with Seth Siegelaub", en BATTCKOCK, G. (Editor): Idea art. Dutton, New York 1973, pp. 165-173.

STEDMAN-JONES, S.: "De legibus philosophicus", en Studio International, 961 (1973), pp. 271-274.

STEZAKER, J.: "Three paradoxes and a resolution", en Studio International, 944 (1972), pp. 214-217.

STEZAKER, J.: "Prescriptive theory prescribed", en Studio International, 961 (1973), pp. 256-261.

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher, Verlag, Köln 1969.

WOLHEIM, R.: "The art-lesson", en Studio International, 933 (1971), pp. 278-283.

7.5 Práctica del arte conceptual

7.5.1 "Land art"

C. ANDRE

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 204-210.

ANDRE, C.: "Questions et réponses", en VH 101, 1 (1970) pp. 104-107.

ANDRE, C.: "Carl André entrevistato da Achille Bonito Oliva" en Domus, 515 (1972), pp. 51-52.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966-1972... Studio Vista, London 1973, pp. 115-159, 47-48, 71-73, 81-84.

A. AYCOCK

AYCOCK, A.: "Four 36-38 expouses", en Avalanche, 4 (1972), pp. 28-31.

S. BROUNWN

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71. Projection. Art-Press, Verlag, Düsseldorf 1971.

CHRISTO

ALLOWAY, L.: "Christo", en Studio International, 933 (1971), pp. 97-99.

GROH, K.: If i had mind. Concept art, project art. Dumon Schauberg, Köln 1971.

CHRISTO, en Catálogo Documenta 5 . Kassel 1972, apartado 18, pp. 3-6.

CHRISTO: "Christo dialecticien de l'ephemere", en Chroniques de l'Art Vivant, 34 (1972), pp. 14-16.

DE MARIA, W.

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 13-20.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

DE MARIA, W.; en Avalanche, 4 (1972), pp. 52-63.

J. DIBBETS

WEDDWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeustcher Verlag, Köln 1969.

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 103-108.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

DIBBETS, J.; en Catálogo De Europa. John Weber Gallery, New York, 1972.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 116-121.

DIBBETS, J.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

DIBBETS, J.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 39-40.

REISE, B.: "Notes on Jan Dibbets contemporary nature of realistic classicism in the Dutch Tradition", en Studio International, 945 (1972), pp. 248-255.

LEBEER, I.: "Jan Dibbets", en Chroniques de l'Art Vivant, 31 (1972), pp. 10-12.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972... Studio Vista, London 1973, pp. 115-159.

FUCHS, R.H.: "Modes of visual experience: new works by Jan Dibbets", en Studio International, 951 (1973), p. 37.

MORRIS, L.: "Jan Dibbets", en Studio International, 962 (1974), pp. 39-40.

J. C. FERNIE

FERNIE, J.C.; en Catálogo 8è biennale de Paris. Paris 1973.

M. HEIZER

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 61-66.

HEIZER, M.: "Méthode de travail", en VH 101, 1 (1970), pp. 108-117.

HEIZER, M.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972... Studio Vista, London 1973, pp. 183-185.

F. HEUBACH

HEUBACH, F.; en Interfunktionen 9. Heidemann, Köln 1972, pp. 53-56.

P. HUTCHINSON

HUTCHINSON, P.: "Notes pour un carnet de croquis", en Artitudes international, 5 (1973), pp. 8-13

R. LONG

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 31-36.

LONG, R.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 57-58.

LONG, R.; en Catálogo De Europa. John Weber Gallery, New York 1972.

CELANT, G.: "Richard Long", en Domus, 511 (1972), pp. 48-50.

FIELD, S.: "Touching the earth, Simon Field examines the work of Richard Long", en Art and Artits, 85 (1973), pp. 14-19.

M. Mc CALL

EHRENBERG, F.: "On conditions Felipe Ehrenberg discusses the work of Anthony Mc Call", en Art and Artits, 84 (1973), pp. 38-43.

R. MORRIS

MORRIS, R.: "Observatory", en Avalanche, 3 (1971), pp. 30-35.

G. OLIVOTTO

OLIVOTTO, G.: "Sostituzioni appena visibili", en Domus, 496 (1971), p. 40.

D. OPPENHEIM

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 126-132.

OPPENHEIM, D.: "Dennis Oppenheim interviewed by Willoughby Sharp", en Studio International, 938 (1971), pp. 186-193.

OPPENHEIM, D.: "Interview with Oppenheim", en Studio International, 960 (1973), pp. 196-198.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972... Studio Vista, London 1973, pp. 183-185.

BAUDOUX, V.: "La voie nouvelle de Dennis Oppenheim", en Artitudes international, 5 (1973), pp. 14-15.

GOLDBERG, L.: "MYTH and RITUAL. Lenore Goldberg discusses the work of Dennis Oppenheim", en Art and Artits, 89 (1973), pp. 22-27.

R. SMITHSON

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 139-144.

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeustcher Verlag, Köln 1969.

SMITHSON, R.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena, 1971.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

SMITHSON, R.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 73-74.

SMITHSON, R.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972... Studio Vista, London 1973, pp. 87-90 y 183-185.

CELANT, G.: "Amarillo ramp: l'ultima opera di Robert Smithson", en Domus, 531 (1973), pp. 46-47.

SMITHSON, R.: "Robert Smithson's Amarillo ramp", en Avalanche, 8 (1973), pp. 16-21.

M. YATES

YATES, M.; en Art and Artits, 91 (1973), pp. 34-37.

7.5 Práctica del arte conceptual

7.5.2 "Body art"

V. ACCONCI

ACCONCI, V.: "Drifts and conversions by Vito Acconci", en Avalanche, 3 (1971), pp. 82-95.

FOX, ACCONCI y OPPENHEIM: "A discussion T. Fox, V. Acconci and D. Oppenheim", en Avalanche, 3 (1971), pp. 96-99.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71. Projection Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 2-7.

PLUCHART, F.: "Acconci's performances", en Artitudes International, 2 (1972-1973), p. 29.

ACCONCI, V.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 87-88.

CELANT, G.: "Vito Acconci", en Domus, 509 (1972), pp. 54-56.

ACCONCI, V.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

ACCONCI, V.: "Notes for a performance at Documenta 5", en Artitudes International, 1 (1972), pp. 7-14.

ACCONCI, V.; en Avalanche, 6 (1972), pp. 2-79.

B. J. ADER

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71. Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

ARNATT

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeustcher Verlag, Köln 1969.

CH. BURDEN

BURDEN, Ch.: "Chris Burden: the crurch of human energy. An interview by Willoughby Sharp and Liza Béar", en Avalanche, 8 (1973), pp. 54-61.

R. BURG Y

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeustcher Verlag, Köln 1969.

F. ERHARD WALTER

ERHARD WALTER, F.: Objekte, benutzen. Verlag Gebr. König, Köln-New York 1968.

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 174-178.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

ERHARD WALTER, F.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 137-139.

ERHARD WALTER, F.: "Fist workset", en Avalanche, 4 (1972), pp. 34-41.

THWAITES, J.A.: "Franz Erhard Walter", en Art and Artits, 83 (1973), pp. 18-21.

T. FOX

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

FOX, T.: "... I wanted to have my mood affect teir looks", en Avalanche, 3 (1971), pp. 70-81.

FOX, ACCONCI y OPPENHEIM: "A discussion T. Fox, V. Acconci and D. Oppenheim", en Avalanche, 3 (1971), pp. 96-99.

HEUBACH, F.: Interfunktionen 9. Heidemann, Köln 1972, pp. 125-139.

PLUCHART, F.: "Le grand cérémonial de Terry Fox", en Artitudes international, 1 (1972), pp. 15-20.

FOX, T.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 103-104.

MARIONI, T.: "Terry Fox: himself", en Art and Artits, 82 (1973), pp. 38-41.

FOX, T.: "Terry Fox interviewed by Achille Bonito Oliva", en Domus, 521 (1973), pp. 45-46.

H. FRIED

FRIED, H.: "Howard Fried in conversation with Joel Hopkins, Marsha Fox and David Sherk", en Art and Artits, 82 (1973), pp. 32-37.

GILBERT and GEORGE

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

GILBERT and GEORGE; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

GILBERT and GEORGE; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 107-108.

CELANT, G.: "Gilbert and George", en Domus, 508 (1972), pp. 50-53.

GILBERT and GEORGE; en Avalanche, 8 (1973), pp. 26-33.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 223-225.

D. GRAHAM

GRAHAM, D.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 43-44.

GRAHAM, D.: "Eighth pieces by Dan Graham, 1966-1972", en Studio International, 944 (1972), pp.210-213.

GRAHAM, D.: "Dan Graham: le corps material perceptuel", en Chroniques de l'Art Vivant, 41 (1973), pp. 12-14.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 115-159.

CH. LINDOW

LINDOW, Ch.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

U. LUTHI

AMMAN, J. Ch.: "Urs Lüthi: Le travestissement comme expression et symptôme", en Chroniques de l'Art Vivant, 41 (1973), pp. 6-7.

D. OPPENHEIM

FOX, ACCONCI y OPPENHEIM: " A discussion with T. Fox, V. Acconci and D. Oppenheim ", en Avalanche, 3 pp. 96-99.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

OPPENHEIM, D.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

OPPENHEIM, D.; en Catálogo Galerie Mathias Fels. Ed. CEDIC, Paris 1972.

HEUBACH, F.: Interfunktionen 9. Heidemann, Köln 1972, pp. 3-43.

PLUCHART, F.: "La rupture de Dennis Oppenheim", en Catálogo Galerie Mathias Fels, Ed. CEDIC, Paris 1972.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 196-199.

OPPENHEIM, D.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 107-108.

OPPENHEIM, D.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

OPPENHEIM, D.: "Le corps de l'oeuvre et l'oeuvre du corps", en Chroniques de l'Art Vivant, 38 (1973), pp. 13-15.

G. PANE

GATELIER, G.: "Gina Pane, le langage des traces", en Chroniques de l'Art Vivant, 18 (1971), p. 9.

LEVEQUE, J. J.: "Gina Pane", en Opus international, 38 (1972), pp. 38-41.

PANE, G.: "Je", en Artitudes international, 1 (1972), pp. 15-16.

PLUCHART, F.: "L'espace mental de Gina Pane", en Artitudes international, 5 (1973), pp. 16-19.

PANE, G.: "Performance of concern. Gina Pane discusses her work with Effie Stephano", en Art and Artits, 85 (1973), pp. 20-27.

GATELIER, G.: "Gina Pane: un humanisme du corps", en Chroniques de l'Art Vivant, 41 (1973), pp. 10-11.

G. VAZ

VAZ, G.; en Catálogo 8è biennale de Paris. Paris 1973.

7.5 Práctica del arte conceptual

7.5.3 "Concept art"

V. AGNETTI

AGNETTI, V.: "Copia dal vero numero primo", en *Domus*, 496 (1971), pp. 43-45; en *Domus*, 497 (1971), pp. 47-49; en *Domus*, 498 (1971), pp. 43-45; en *Domus*, 500 (1971), pp. 49-52.

AGNETTI, V.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 11-12.

E. ANDERSEN

GROH, K.: *If I had a mind. Concept art, project art.* Dumont Schauberg, Köln 1971.

M. APOLLONIO

GROH, K.: *If I had a mind. Concept art, project art.* Dumont Schauberg, Köln 1971.

K. ARNATT

ARNATT, K.; en *Studio International*, 933 (1971), pp. 208-209.

LIPPARD, L.: *Six years: from 1966 to 1972 ...* Studio Vista, London 1973, pp. 172-174.

ART-LANGUAGE

ATKINSON y BALWIN: "De legibus naturae", en *Studio International*, 933 (1971), pp. 226-232.

BURN y RAMSDEN.: "A question of epistemic adequacy", en *Studio International*, 937 (1971), pp. 132-135.

MILLET, C.: "Art-Language", en *Chronique de l'Art Vivant*, 25 (1971), pp. 10-11.

ATKINSON y BALDWIN: "Some post-war American work and Art-Language of ideological responsiveness", en *Studio International*, 943 (1972), pp. 164-167.

ATKINSON, BAINBRIDGE, BALDWIN y HURREL: "Lecher System", en *Art and Language*. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 123-133.

ATKINSON y BALDWIN: "Air-Conditioning Show/ Air Show/ Frameworks", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 18-47.

ATKINSON y BALDWIN: "De legibus naturae" en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 240-279.

ATKINSON y BALDWIN: "Unnatural rules and excuses", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 280-345.

ATKINSON y BALDWIN: "On the material-character / physical -object paradigm of art", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 226-239.

ATKINSON y BALDWIN: "La pensée avec images", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 204-225.

ATKINSON, T.: "From a Art and Language point of view", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 138-171 y 186-197.

BAINBRIDGE y BALDWIN: "Notes on MI", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 48-75.

BALDWIN, M.: "General note", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 172-185.

BALDWIN, M.: "A note on conceptual claromania", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 134-137.

BALDWIN y HURREL: "Handbook to 'Ingot'", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 108-123.

HURREL, D.: "Sculptures and devices", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 198-203.

HARRISON, Ch.: "Art and Language press", en Studio International, 945 (1972), pp. 234-235.

HARRISON, Ch.: "Art-Language", en Chroniques de l'Art Vivant, 29 (1972), pp. 12-13.

ART-LANGUAGE.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

ART-LANGUAGE.; en Catálogo De Europa. John Weber Gallery, New York 1972.

ART- LANGUAGE.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 13-18.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 8-21, 22- 27, 26-31, 96-103 y 204-205.

SANGER, C.: "Art-Language", en Studio International, 961 (1973), pp. 261-266.

WOOD, D.: "Reflections on Art and Language", en Studio International, 961 (1973), pp. 274-275.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, p. 21, 136-137, 149-152 y 237-239.

WOOD, D.: "Art-Language at the Lisson Gallery", en Studio International, 963 (1974), pp. 51-52.

J. BALDESARI

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 32-34.

HEUBACH, F.: Interfunktionen 9. Heidemann, Köln 1972, pp. 65-74.

BALDESARI, J.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 19-20.

J. BARK

GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

R. BARRY

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 115-119.

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

BARRY, R.; en VH 101, 3 (1970), pp. 22-24.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art Press Verlag, Düsseldorf 1971.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 34-41.

BARRY, R.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 21-22.

BARRY, R.: "Robert Barry entrevistado da Achille Bonito Oliva", en Domus, 525 (1973), pp. 55-56.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 113-115, 127-133 y 179-183.

G. BATTCOK

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 44-45.

I. BAXTER

BAXTER, I.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 192-195.

D. BAY

HEUBACH, F.: Interfunktionen 9. Heidemann, Köln 1972, pp. 86-93.

B. BECHER

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 46-49.

BECHER, B.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 23-24.

M. BOEZEM

GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

M. BOCHNER

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

BOCHNER, M.; en VH 101, 3 (1970), pp. 46-47.

BOCHNER, M.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, 1971 Viena.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 50-59.

BOCHNER, M.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 25-26.

BOCHNER, M.; en BATTCOCK, G. (Editor): Idea art. Dutton, New York 1973, pp. 181-182.

A. BOETTI

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

M. BROODTHAERS

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

S. BROUWN

GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

D. BUREN

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

BUREN, D.; en Catálogo Situacion Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

BUREN, D.: "Standpoints", en Studio International, 392 (1971), pp. 181-185.

BUREN, D.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 29-34.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 60-77.

BUREN, D.; en BATTCKOCK, G. (Editor): Idea art. Dutton, New York 1972, pp. 175-179.

V. BURGIN

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

BUGIN, V.; en VH 101, 3 (1970), pp. 32-36.

FISCHER HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

BURGIN, V.: "Rules of thumb", en Studio International, 933 (1971), pp. 237-239.

MEYER.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 78-87.

BURGIN, V.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 35-36.

BURGIN, V.; en Data, 3 (1973), p. 34.

MILLET, C.: "Victor Burgin" linguaggio, percezione e funzione rappresentativa", en Data 3 (1973), pp. 35-38.

I. BURN

BURN, I.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 92-95.

D. BURG Y

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 88-91.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 250-252.

E. P. BUTLER

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

J. COLEMAN

COLEMAN, J.; en Catálogo 8è biennale de Paris. Paris 1973.

J. COLLINS

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 241-242.

A. CORAZON

CORAZON, A.; en Catálogo 8è biennale de Paris. Paris 1973.

CORAZON, A.: "Lectura / Analogía", en Documento, 21, Galeria Buades, Madrid 1973.

R. CUTFORTH

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 108-115.

H. DARBOVEN

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

DARBOVEN, H.; en Catálogo De Europa. John Weber Gallery, New York 1972.

DARBOVEN, H.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 37-38.

DARBOVEN, H.: "Words", en Avalanche, 4 (1972), pp. 4-10.

H. De URIES

De URIES, H.; en Catálogo 8è biennale de Paris. Paris 1973.

A. DIAS

GROH, K.: If i had a mind: Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

DIAS, A.; en Catálogo 8è biennale de Paris. Paris 1973.

W. ERNST

ERNST, W.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

C. FERNBACH

GROH, K.: If i had a mind: Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

B. FLANAGAN

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

A. FRIDFINNSSON

FRIDFINNSSON, A.; en 8è biennale de Paris. Paris 1973.

H. FULTON

FULTON, H.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 41-42.

FULTON, H.; en Catálogo De Europa. John Weber Gallery, New York 1972.

J. GERZ

GERZ, J.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

D. GRAHAM

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 126-131.

GRAHAM, D.: "Dan Graham an interview with Simon Field", en Art and Artits, 82 (1973), pp. 16-21.

N. GRAVIER

GRAVIER, N.: Cartes postales. Travaux 1973. Flash art edizione, Milano 1974.

K. GROH

GROH, K.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

H. HAACKE

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 179-184.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

HAACKE, H.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

FRY, E.: "The post-liberal Artits. Edward Fry examines the career de Hans Haacke", en Art and Artits, 71 (1972), pp. 32-35.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 132-135.

HAACKE, H.: "Hans Haacke, an interview with John Anthony Thwaites", en Art and Artits, 80 (1972), pp. 32-35.

HAACKE, H.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 18, pp. 7-10.

HEUBACH, F.: Interfunktionen 9. Heidemann, Köln 1972, pp. 95-101.

LEBEER, I.: "Le profit du visiteur de musée 1972: un project Hans Haacke", en Chroniques de l'Art Vivant, 35 (1972), pp. 22-23.

HAACKE, H.: "Profile", en Studio International, 963 (1974), pp. 61-64.

M. HARVEY

HARVEY, M.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 45-46.

G. HEMSWORTH

HEMSWORTH, G.: "Three works", en Studio International, 951 (1973), pp. 22-23.

HILLIARD

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

H. HOLLEIN

HOLLEIN, H.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

D. HUEBLER

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 43-47.

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

HUEBLER, D.; en VH 101, 3 (1970), pp. 25-29.

HUEBLER, D.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 136-141.

HUEBLER, D.: "Trois travaux", en VH 101, 6 (1972), pp. 56-61.

HUEBLER, D.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 47-48.

HONNEF, K.: "Douglas Huebler", en Art and Artits, 82 (1973), pp. 22-25.

HUEBLER, D.: "Le monde en jeu.", en Chroniques de l'Art Vivant, 38 (1973), pp. 20-23.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 60-62, 81-84, 115-159, 127-133 y 250-252.

MORRIS, L.: "Douglas Huebler at the Jack Wendler Gallery", en Studio International, 954 (1973), p. 198.

A. JASCI

JASCI, A.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

S. KALTENBACK

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 84-87.

O. KAWARA

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 144-149.

KIRBY

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

A. KIRILI

KIRILI, A.: "Passage du concept comune forme d'art aux travaux d'analyse", en VH 101, 3 (1970), pp. 38-47.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 150-151.

W. KNOEBEL

KNOEBEL, W.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 49-50.

H. KOETSIER

GROH, K.: If i had mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

J. KOSUTH

KOSUTH, J.: "Note introductive", en VH 101, 3 (1970), pp. 48-53.

KOSUTH, J.: "Nota introductiva del redattore americano", en Data, 3 (1973), pp. 46-47.

KOSUTH, J.: "Introductory note by the American Editor", en Art and Language. Verlag Du Mont, Köln 1972, pp. 100-107.

KOSUTH, J.: "Tre risposte di Kosuth a quattro domande di Restany", en Domus, 498 (1971), pp. 53-55.

KOSUTH, J.: "Art after philosophy", en GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg Verlag, Köln 1971.

KOSUTH, J.: "Art after philosophy", en Art and Language. Verla Du Mont, Köln 1972, pp. 74-79.

KOSUTH, J.: "Dopo la filosofia, l'arte", en Data, 3 (1973), pp. 39-45.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 24-25, 113-115, 127-133 y 146-149.

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 98-102.

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

KOSUTH, J.; en Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 152-171.

KOSUTH, J.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

KOSUTH, J.; en Data, 3 (1973), pp. 24-29.

C. KOZLOV

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 172-173.

P. KUTTNER

GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln, 1971.

D. LAMELAS

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

LAMELAS, D.: "Le temps comme activité", en VH 101, 1 (1970), pp. 89-94.

LAMELAS, D.; en VH 101, 3 (1970), pp. 30-31.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

LAMELAS, D.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 51-52.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 186-189.

J. LATHAM

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

P. LEGENDY

LEGENDY, P.; en 8è biennale de Paris. Paris 1973.

B. LE VA

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

LE VA, B.: "A continuous flow of fairly aimless movement", en *Avalanche*, 3 (1971), pp. 62-75.

LE VA, B.: "Extended vertex meetings: blocked; blown outward" en *Studio International*, 938 (1971), pp. 178-179.

LE VA, B.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 147-148.

S. LEWITT

WEDEWER y FISCHER: *Konzeption-Conception*. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

LEWITT, S.: "Cinq dessins", en *VH 101*, 6 (1972), pp. 45-55.

MEYER, U.: *Conceptual art*. Dutton, New York 1972, pp. 174-179.

LEWITT, S.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972 apartado 17, pp. 53-56.

LEWITT, S.; en BATTCKOCK, G. (Editor): *Idea art*. Dutton, New York 1973, pp. 182-183.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 75-76.

R. LOUW

LOUW, R.: "An aesthetic of engagement", en Studio International 933 (1971), pp. 214-215.

MARCHETTI

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

B. NAUMAN

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 90-97

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

NAUMAN, B.; en Avalanche, 2 (1971), pp. 22-35.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 186-191.

NAUMAN, B.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 152-154.

HARTEN, J.: "T for technics, B for body, Jurgen Harten examines the work of Bruce Nauman", en Art and Artists, 92 (1973), pp. 28-33.

LEVIN, K.: "New York, Bruce Nauman: élargir la vérité", en Opus international, 46 (1973), pp. 44-46.

G. NEWMAN

NEWMAN, G.; en Studio International, 933 (1971), pp. 222-223.

G. PAOLINI

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 145-150.

PAOLINI, G.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

PAOLINI, G.; en Catálogo De Europa. John Weber Gallery, New York 1972.

PAOLINI, G.; en Catálogo 8è biennale de Paris. Paris 1973.

PERREAULT

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 200-201.

PIPER

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 202-203.

E. PRINI

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 211-218.

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

K. RINKE

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

RINKE, K.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

RINKE, K.; en Avalanche, 3 (1971), pp. 54-57.

RINKE, K.; en Studio International, 931 (1971), pp. 122-125.

RINKE, K.: "Von der quelle zum ozean", en Catálogo Zentrum für aktuelle Kunst, Aachen 1972.

RINKE, K.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 16, pp. 127-128.

E. RUSCHA

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 206-209.

RUSCHA, E.: "... a King of a Huh?", en *Avalanche*, 7 (1973), p. 30.

SANDBRACK

WEDEWER y FISCHER: *Konzeption-Conception*. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

S. SIEGELAUB

LIPPARD, L.: *Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista*, London 1973, pp. 124-126.

K. SONNIER

FISCHER, HARTEN y STRELOW: *Prospect 71 Projection*. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

G. TRABULJAK

TRABULJAK, G.; en *Catálogo 8è biennale de Paris*. Paris 1973.

D. TREMLETT

FISCHER, HARTEN y STRELOW: *Prospect 71 Projection*. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

TREMLETT, D.; en *Catálogo Documenta 5*. Kassel 1972, apartado 17, pp. 75-76.

R. TUTTLE

TUTTLE, R.; en *Catálogo Documenta 5*. Kassel 1972, apartado 17, pp. 77-78.

W. STOERCHLE

VARNER, M.: "Wolfgang Stoerchle", en *Studio International*, 943 (1972), pp. 160-161.

T. ULRICHS

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

ULRICHS, T.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

GROH, K.: If i had a mind. Concept art, project art. Dumont Schauberg, Köln 1971.

THWAITES, J. A.: "Total art. John Anthony Thwaites looks at the career of Timm Ulrichs", en Art and Artits, 86 (1973), pp. 20-23.

MASIDES, M.: "Nuevos comportamientos artísticos", en Hogares Modernos, pp. 56-57.

ULRICHS, T.: "1. Naturaleza, 2. Naturaleza, 3. Naturaleza. Aproximación a la naturaleza de un arte total de la naturaleza". Hojas ciclostiladas repartidas en Nuevos Comportamientos en el Arte, Madrid- Barcelona, 1974.

CIRICI, A.: "Timm Ulrichs a Barcelona", en Serra d'Or, 175 (1974), pp. 273-276.

B. VENET

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

VENET, B.; en VH 101, 5 (1971), pp. 72-79.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 210-215.

VENET, B.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

D. WATERMAN

HEUBACH, F.: Interfunktionen 9. Heidemann, Köln 1972, pp. 171-176.

W. WEGMAN

HEUBACH, F.: Interfunktionen 9. Heidemann, Köln 1972, pp. 124- 131.

WEGMAN, W.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 79-80.

WEGMAN, W.: "Man Ray do you want to ...", en Avalanche, 7 (1973), pp. 40-51.

WEGMAN, W.; en Catálogo 8è biennale de Paris. Paris 1973.

L. WEINER

CELANT, G.: Art Povera. Studio Vista, London 1969, pp. 79-83.

WEDEWER y FISCHER: Konzeption-Conception. Westdeutscher Verlag, Köln 1969.

WEINER, L.; en VH 101, 3 (1970), p. 37.

FISCHER, HARTEN y STRELOW: Prospect 71 Projection. Art-Press Verlag, Düsseldorf 1971.

WEINER, L.; en Catálogo Situation Concepts. Galerie Nächst, Viena 1971.

WEINER, L.: "Entretien de Lawrence Weiner avec Michel Claura", en VH 101, 5 (1971), pp. 64-65.

LOVELL, A.: "Lawrence Weiner", en Studio International, 391 (1971), pp. 126-127.

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 216-219.

WEINER, L.; en Catálogo Documenta 5. Kassel 1972, apartado 17, pp. 81-82.

WEINER, L.: "Lawrence Weiner at Amsterdam.", en Avalanche, 4 (1972), pp. 64-73.

WEINER, L.: "With regard to", en Artitudes international, 5 (1973), pp. 4-7.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 47-48, 71-73, 113-115 y 127-133.

WEINER, L.: "Lawrence Weiner: works", en Studio International, 960 (1973), p. 197.

WEINER, L.: "Entretien de Lawrence Weiner avec I. Lebeer", en Chroniques de l'Art Vivant, 45 (1973-74), pp. 6-8.

CAMERON, E.: "Lawrence Weiner: the books", en Studio International, 962 (1974), pp. 2-8.

R. WELSH

HEUBACH, F.: Interfunktionen 9. Heidemann, Köln 1972, pp. 74-85.

I. WILSON

MEYER, U.: Conceptual art. Dutton, New York 1972, pp. 220-221.

LIPPARD, L.: Six years: from 1966 to 1972 ... Studio Vista, London 1973, pp. 81-84 y 179-183.

7.6 Teoría del arte conceptual en Cataluña

BOSCH y HERNANDEZ MOR: " Qüestions i preguntes entorn a la pràctica i teoria de l'art conceptual ", en hojas ciclostiladas, Instituto Alemán, Barcelona 1974.

BOSCH y HERNANDEZ MOR: "Pràctica/teoria", en hojas fotocopiadas, Instituto Alemán, Barcelona 1974.

CIRICI, A.: "Objectes pobres, objectes conceptuels", en Serra d'Or, 149 (1972), pp. 111-114.

CIRICI, A.: "Conceptuals a Granollers i a Tolosa", en Serra d'Or, 153 (1972), pp. 425-428.

CIRICI, A.: "Cap als mitjans alternatius", en Serra d'Or, 156 (1972).

CIRICI, A.: "TRA 73", en Serra d'Or, 164 (1973), pp. 342-344.

CIRICI, A.: "Visió lingüística de l'avantguarda", en hojas ciclostiladas, Instituto Alemán, Barcelona 1973

COLECTIVO, en Nueva Lente, 13 (1973), p. 53.

COLECTIVO: "Polémica Tàpies/Grupo conceptual español", en Nueva Lente, 21 (1973), pp. 20-25.

COLECTIVO de los artistas reunidos en el Instituto Alemán: "Texte", en Catálogo de Noves Tendències a l'Art, Instituto Alemán-ADI/FAD, Barcelona 1974.

COLECTIVO de los artistas reunidos en el Instituto Alemán: "Comunicat", en hojas ciclostiladas, Noves Tendències a l'Art, Instituto Alemán-ADI/FAD, Barcelona 1974.

COMBALIA y COLL: "Arte e ideología", en hojas ciclostiladas, Instituto Alemán, Barcelona 1973.

COMBALIA, V.: "Terrassa: Informació d'Art 1973", en Batik, 3 (1974), pp. 14-15.

COMUNICACIO ACTUAL: "Catálogo", Hospitalet 1972-1973.

GARCIA SEVILLA, F.: 1972. Caja de Pensiones para la Vejez y Ahorros, Barcelona 1972.

GARCIA SEVILLA, F.: "Coordenadas del pensamiento artístico", en hojas ciclostiladas, Instituto Alemán, Barcelona 1973.

GARCIA SEVILLA, F.: "Reflexió a la vista d'un resultat", en hoja mecanografiada, Noves tendències a l'art, Instituto Alemán-ADI/FAD, Barcelona 1974.

GARCIA SEVILLA, F.: "Doble cambio", en hojas ciclostiladas, Noves tendències a l'art, Instituto Alemán-ADI/FAD, Barcelona 1974.

GARCIA SEVILLA, F.; en Catálogo Què fer. La Sala Vinçon, Barcelona 1974.

GIMFERRER, P.: "Implicacions d'un debat", en Serra d'Or, 165 (1973), p. 41.

GRUPO ABAD...SELZ: "Proposta de treball", en hojas ciclostiladas, Instituto Alemán, Barcelona 1973.

GRUPO ABAD...SELZ: "Proposta de treball", en hojas fotocopiadas, Instituto Alemán, Barcelona 1974.

GRUPO ABAD...SELZ: "Art i contexte", en hojas ciclostiladas, Instituto Alemán, Barcelona 1974.

GRUPO ABAD...SELZ: "Textos", en hojas a offset, Nuevos Comportamientos Artísticos, Barcelona- Madrid 1974.

INFORMACIO D'ART CONCEPTE: "Catálogo", Banyoles 1973.

LOPEZ PIJOAN, O.; en Catálogo Què fer. La Sala Vinçon, Barcelona 1974.

PIJOAN, PAZOS, TRALLERO y UTRILLA: "Arte y uso", en hojas ciclostiladas, Instituto Alemán, Barcelona 1973.

MARCHAN, S.; en Catálogo Informació d'art concepte. Banyoles 1973.

MIRALLES, J.: "Translacions", Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, Barcelona 1974.

MIRALLES, J.; en Catálogo Què fer. La Sala Vinçon, Barcelona 1974.

PABLO, J.: "Propuesta", en hojas fotocopiadas, Instituto Alemán, Barcelona 1974.

PABLO, J.; en Catálogo Què fer. La Sala Vinçon, Barcelona 1974.

PAZOS, C.: "De la representació convencional de l'objecte a la seva simple presentació", en hoja ciclostilada y distribuida en TRA 73, Barcelona 1973.

PAZOS, C.; en Catálogo Què fer. La Sala Vinçon, Barcelona 1974.

SANTOS, C.; en Catálogo Informació d'art concepte. Banyoles 1973.

SUAREZ y VIDAL: "Postal-art/art-postal", en Serra d'Or, 177 (1974), pp. 405-406.

TORRES MELIA: "Tierra, aire, agua, fuego", en Gazeta de Arte 4 (1973), p. 13.

UTRILLA, Ll.: "Entornos y experiencias táctiles", en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

UTRILLA, Ll.: "Ambients, Accions, Lectures", en hojas ciclostiladas distribuidas en TRA 73, Barcelona 1973.

UTRILLA, Ll.; en Catálogo Què fer. La Sala Vinçon, Barcelona 1974.

VIDAL y SUAREZ: "Postal-art/art-postal", en Serra d'Or, 177 (1974), pp. 405-406.

7.7 Práctica del arte conceptual en Cataluña

ABAD, F.: "Sense títol", en 1219 m.3, Vilanova de la Roca, 1972.

ABAD, F.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972-1973.

ABAD, F.; en Nueva Lente, 13 (1973), pp. 58-59.

ABAD, F.; en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

ABAD, F.; en Serra d'Or, 156 (1972), p. 627; 158 (1972), p. 750; 161 (1973), p. 112 y 117; 162 (1973), p. 188; 168 (1973), p. 606; 170 (1973), p. 751; 172 (1974), p. 47; 173 (1974), p. 112.

BENITO, J.; en Serra d'Or, 148 (1972), p. 51; 149 (1972), p. 114; 150 (1972), pp. 176-180; 152 (1972), p. 353; 153 (1972), p. 426; 156 (1972), p. 627; 158 (1972), pp. 749, 750 y 752; 161 (1973), p. 112; 162 (1973), p. 188; 168 (1973), p. 606.

BENITO, J.: "Nomenclatura", en 1219 m.3, Vilanova de la Roca 1972.

BENITO, J.: en Catálogo Caja de Pensiones, Barcelona 1972.

BENITO, J.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972-1973.

BENITO y ROVIRA: "Sesions de treball a Vinçon", Barcelona 1973.

BENITO, J., en Nueva Lente, 13 (1973), pp. 56-57

BENITO, J.; en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

CUNYAT, M.; en Serra d'Or, 148 (1972), p. 51; 149 (1972), p. 114; 152 (1972), p. 353; 153 (1972), p. 426; 156 (1972), p. 627; 161 (1973), p. 112; 164 (1973), p. 344.

CUNYAT, M.: "Trabajo", en 1219 m3., Vilanova de la Roca 1972

CUNYAT, M.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972-1973.

CUNYAT, M.; en Nueva Lente, 13 (1973), p. 70.

CUNYAT, M.; en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

FINGERHUT, A.; en Serra d'Or, 148 (1972), p. 51; 152 (1972) p. 353 y 153 (1972), p. 427.

FINGERHUT, A.: "Lo real. La realidad", en hoja a offset distribuida en Caja de Pensiones, Barcelona 1972.

FINGERHUT, A.: "1219 m3. a través del temps", en 1219 m3. Vilanova de la Roca 1972.

FINGERHUT, A.; en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

FINGERHUT, A.; en Nueva Lente, 13 (1973), p. 55.

FRANQUESA, X.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

FRANQUESA, X.: Cinq convergències. Pal.los, Barcelona 1972.

FRANQUESA, X.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972- 1973.

FRANQUESA, X.: Amidament. Pal.los, Barcelona 1973.

GRUPO ABAD...SELZ, en Catálogo Informació d'Art. Terrassa 1973.

GRUPO ABAD...SELZ; en Catálogo Informació d'Art. Tarragona 1973.

GRUPO ABAD...SELZ; en Nuevos Comportamientos Artísticos. Madrid 1974.

GALI, J.; en Serra d'Or, 172 (1974), p. 48.

GARCIA SEVILLA, F; en Serra d'Or, 148 (1972), p. 51; 149 (1972), p. 112; 152 (1972), p. 353; 153 (1972), p. 426; 156 (1972), p. 627; 158 (1972), p. 750; 160 (1973), p. 54; 161 (1973), pp. 113-114; 164 (1973) p. 342; 173 (1974), p. 113; 177 (1974), pp. 401-404.

GARCIA SEVILLA, F.: 1972, Caja de Pensiones, Barcelona 1972.

GARCIA SEVILLA, F.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972-1973.

GARCIA SEVILLA, F.: "Tres sillas iguales / desiguales", en 1219 m3., Vilanova de la Roca 1972.

GARCIA SEVILLA, F.; en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

GARCIA SEVILLA, F.; en Nueva Lente, 13 (1973), pp. 66-67.

GARCIA SEVILLA, F.: A través del pensamiento. A través del cuerpo. A través de la Naturaleza. Caja de Pensiones, Barcelona 1973.

GUBERN, S.; en Serra d'Or, 148 (1972), p. 51; 170 (1973), p. 750.

HERREROS, R.; en Catálogo. Comunicació Actual. Hospitalet 1972- 1973.

JOVE, A.; en Serra d'Or, 148 (1972), p. 51.

JOVE, Ll.; en Serra d'Or, 158 (1972), p. 748; 159 (1972), p. 866; 164 (1973), p. 344; 167 (1973), pp. 540-541.

JOVE, Ll.; en Catálogo de la Caja de Pensiones. Barcelona 1973.

JUBANY, J.L.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972- 1973.

LOPEZ PIJOAN, O.; en Serra d'Or, 163 (1973), p. 232; 164 (1973), p. 344.

LOPEZ PIJOAN, O.: "Cel sobre 1219 m3.", en 1219 m3. Vilanova de la Roca, 1972.

LOPEZ PIJOAN, O.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972-1973.

LOPEZ PIJOAN, O.; en Nueva Lente, 13 (1973), pp. 61-62.

LOPEZ PIJOAN, O.: "Ordenació", en hojas ciclostiladas repartidas en el TRA 73, Barcelona 1973.

LOPEZ PIJOAN, O.; en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

LLIMOS, R.; en Serra d'Or, 164 (1973), p. 343.

MARCET, J.; en Serra d'Or, 165 (1973), p. 414.

MARCET y OLIVE: "Lectura per a 75 persones", en hojas mecanografiadas repartidas en Imatges Subratllades, Barcelona 1973.

MIRALLES, J.; en Serra d'Or, 161 (1973), p. 113; 171 (1973) p. 830; 174 (1974), pp. 171-173.

MIRALLES, J.: "Traslacions", en Catálogo Caja de Pensiones Barcelona 1974.

MUNTADAS, A.; en Serra d'Or, 148 (1972), p. 51; 149 (1972), p. 114; 156 (1972), pp. 626-627; 158 (1972), p. 749; 160 (1973), p. 54; 161 (1973), p. 114 y 117; 162 (1973), p. 188; 168 (1973), p. 606; 170 (1973), p. 751; 172 (1974), p. 47.

MUNTADAS, A.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

MUNTADAS, A.: "Mano-pelota-pared", en 1219 m3., Vilanova de la Roca 1972.

MUNTADAS, A.: Actividades. Barcelona 1972.

MUNTADAS, A.; en Nueva Lente, 13 (1973), p. 63.

MUNTADAS, A.; en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

OLIVE, X.; en Serra d'Or, 161 (1973), p. 112; 164 (1973), p. 344; 177 (1974), pp. 407-408.

OLIVE, X.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972-1973.

OLIVE y MARCET: "Lectura per a 75 persones", en hojas mecanografiadas repartidas en Imatges Subratllades, Barcelona 1973.

OLIVE y MARCET: "Imatges Subratllades", en Colegio de Arquitectos, Barcelona 1973.

PABLO, J.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

PABLO, J.; en Serra d'Or, 149 (1972), p. 114; 161 (1973), p. 112.

PABLO, J.: Apunts per a l'estudi de les deformacions. Barcelona 1972.

PABLO, J.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972-1973.

PABLO, J.: Morfología general. Barcelona 1974.

PARERA, J.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972-1973.

PAZOS, C.; en Serra d'Or, 149 (1972), p. 114; 152 (1972), p. 353; 153 (1972), p. 427; 156 (1972), p. 626; 160 (1973), p. 52 y 54; 164 (1973), p. 344; 173 (1974) p. 112.

PAZOS, C.: "Texto inaudible", en 1219 m3., Vilanova de la Roca. 1972.

PAZOS, C.: "Natures mortes", en edición fotocopiada, Barcelona 1972.

PAZOS, C.; en Catálogo Comunicación Actual. Hospitalet 1972-1973.

PAZOS, C.; en Nueva Lente, 13 (1973), pp. 68-69.

PAZOS, C.; en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

PONSATI, J.; en Serra d'Or, 149 (1972), p. 48; 156 (1972), p. 626; 158 (1972), p. 748; 164 (1973), p. 344.

PONSATI, J.; en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

PROCESO DE LA COMUNICACION (Bulbena, Ferrer, Herreros, Muñoz Olivé, Pérez-Sánchez, Sánchez Diezma, Vidal), Escola EINA, Barcelona 1972.

RIBE, A.; en Serra d'Or, 161 (1973), p. 112; 172 (1974), p.47.

RIBE, A.: "Transport d'un raig de llum", en 1219 m3., Vilanova de la Roca 1972.

RIBE, A.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972-1973.

ROVIRA, M.; en Serra d'Or, 153 (1972), p. 425; 161 (1973), p. 112; 172 (1974), p. 47.

ROVIRA, M.; en 1219 m3., Vilanova de la Roca, 1972.

ROVIRA, M.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972-1973.

ROVIRA y BENITO: "Sesions de treball a Vinçon", Barcelona 1973.

ROVIRA, M.; en Catálogo Informació d'Art Concepte. Banyoles 1973.

SANS, J.: "Paret-terra", en 1219 m3. Vilanova de la Roca, 1972.

SANS, J.; en catálogo Informació d'art Concepte. Banyoles 1973.

SANTOS, C.; en Serra d'Or, 149 (1972), p. 48; 158 (1972), p. 750; 162 (1973), p. 188; 173 (1974), p. 112.

SANTOS, C.: "Partida de frontón", en 1219 m3., Vilanova de la Roca 1972.

SANTOS, C.; en Nueva Lente, 13 (1973), p. 54.

SANTOS, C.; en Catálogo Informació d'art Concepte. Banyoles 1973.

TORRES, F.; en Serra d'Or, 153 (1972), p. 426; 158 (1972), p. 748; 161 (1973), p. 112; 164 (1973), p. 346; 172 (1974), p. 47.

TORRES, F.; en Catálogo Encuentros de Pamplona. Alea, Madrid 1972.

TORRES, F.: Ombra: obscuritat relativa. Pal.los, Barcelona 1972.

TORRES, F.; en Catálogo Comunicación Actual. Hospitalet 1972- 1973.

UTRILLA, Ll.; en Serra d'Or, 149 (1972), p. 114; 151 (1972), p. 289; 153 (1972), p. 426; 158 (1972), p.750; 160 (1973), p. 54; 161 (1973), p. 112; 164 (1973), p. 344; 167 (1973), p. 542; 172 (1974) p. 48; 173 (1974), p. 112.

UTRILLA, Ll.; en Catálogo Comunicació Actual. Hospitalet 1972- 1973.

UTRILLA, Ll.; en Nueva Lente, 13 (1973), pp. 64-65.