

Desmaterializar, repetir, coleccionar

una (re)vuelta teórica hacia una teoría de los objetos

...Rocco Mangieri

DEL ARTE CONCEPTUAL COMO PROMOTOR DE UNA NUEVA TEORÍA DEL OBJETO ESTÉTICO

Me ha parecido muy apropiado y estimulante el título propuesto para este sexto Simposio de Estética y no solamente por el hecho de que identifica algunos de los procedimientos teóricos y estéticos más reiterados en el espacio de la praxis del arte sino además porque permite, viendo las tres palabras como metáforas epistemológicas y teóricas de los mismos artistas, seguir su entrelazamiento a la manera de un itinerario narrativo.

Este itinerario narrativo (y utilizo esta etiqueta por comodidad explicativa y expositiva) no es lineal ni compacto. De hecho podríamos decir que presenta vacíos y que se caracteriza sobre todo por ser una suerte de campo dinámico y heterogéneo de experimentaciones, propuestas e hipótesis sobre los objetos del arte.

De este modo pienso, con la única finalidad inicial de articular un discurso más o menos homogéneo, que este recorrido narrativo caracterizado por estos tres grandes ejes de sentido puede tener un comienzo (datable históricamente) en el interior de la historia y la crítica de arte. Propongo que este período o etapa de grandes transformaciones a nivel del lenguaje de las artes, se ubica fundamentalmente en esa zona de producción-exploración del signo artístico denominado arte conceptual y arte objetual, a caballo entre el comienzo de los años sesenta y el inicio de los setenta.

Ya en un ensayo anterior y a propósito del uso y sentido de los títulos en la obra de arte insistía en la notable e irremplazable importancia de las tácticas y estrategias semióticas puestas en juego por las obras conceptuales y sus consecuencias irreversibles tanto para la constitución material y sensible de la obra misma como también respecto a la lectura e interpretación del público y la consiguiente elaboración de las teorías del arte y la reflexión estética.

DE NUEVO EL GUIÑO DE DUCHAMP

No es vano volver una y otra vez sobre la fundación lingüística de estos procedimientos narrativos: desde alguna puerta o espacio entreabierto, el urinario de Duchamp nos hace un guiño de complicidad. La astuta e inesperada operación de descontextualización de los objetos cotidianos y "ordinarios" por parte de la idea surrealista del arte ha sido sin duda el detonante y la inagotable bomba de tiempo (una bomba mental y soft) que ha sobrevivido maravillosamente como tensor semántico atravesando casi todas las propuestas del arte conceptual y objetual.

La estrategia semiótica y metalingüística de Marcel Duchamp ha revelado, y sobre todo en el espacio de producción y reflexión del arte contemporáneo, la legitimidad de la misma operación sígnica: el hecho de construir una obra de arte casi exclusivamente fundada sobre el poder de elección individual de la mirada. Pero además, y esto me parece siempre de una gran relevancia para la reflexión estética que se entrelaza hoy con la reflexión ética, que la determinación y configuración de una obra de arte se separa definitivamente de las esferas de lo absolutamente excepcional y sublime, de la esfera imaginaria del trabajo y del rendimiento y de la esfera de lo individual y de lo incognoscible (cuyas hipotecas sobre la filosofía del arte eran impagables, incluso por cuotas).

BENJAMIN-WITTGESTEIN

Me parece también importante (a riesgo de parecer fastidioso) que las otras dos figuras de la modernidad que también hacen un guiño desde otra puerta son la de Walter Benjamin y la de Ludwig Wittgenstein. No es que no podamos experimentar el significado de los objetos-obras de Duchamp o de los otros artistas-teóricos de los setenta y los ochenta sin conocer el pensamiento de Benjamin o Wittgenstein; ya de hecho el público y los críticos que asisten a las galerías lo hacen sin apelar a ello. Pero si queremos ir más a fondo en la trama del sentido de estos objetos de arte contruidos a partir del arte conceptual es conveniente releer algunas de las obras o textos de estos dos filósofos dedicados a la obra de arte.

Unicamente quiero recordar algunas de las ideas de estos dos autores cuya influencia sobre las obras mismas y su configuración ha sido muy importante.

Benjamin nos hizo ver (o mejor, enfocar y detallar) de qué modo las obras de arte construidas a partir de lo que denominaba la era de la reproducibilidad técnica (la producción en serie, la serialidad) entraban necesaria e históricamente dentro de otro régimen discursivo caracterizado por la pérdida irrecuperable del aura. Metáfora visual y mágica utilizada para concentrar la atención del lector sobre el hecho de que la obra de arte, debido a los procesos acelerados y complejos de la reproducción y la distribución a públicos cada vez más amplios, ya no puede pensarse sobre la relación tradicional entre un original y sus copias o reproducciones.

Hoy en día, por ejemplo y siguiendo la inteligente y afortunada tesis de Benjamin, habría que agregar y extender el problema hacia la actual era de la reproducibilidad digital-virtual que amplía y hace complejo el panorama de las obras de arte en el entorno de la globalización mediática y del problema de la relación local/global.

Este eje problemático, que es tanto teórico como relativo a la misma praxis del arte actual, no es en absoluto periférico sino central y constitutivo de todo pensar sobre el arte que quiera finalmente arribar a algún puerto más o menos firme. La idea de Benjamin nos conduce, por ejemplo, a salirnos de las taxonomías y campos de estudio de las artes que siguen inexplicablemente ordenadas y estudiadas según categorías casi decimonónicas, hacia un espacio de reordenamiento donde lo fundamental son en todo caso las topologías o procesos de reproducibilidad, de distribución y de consumo o lectura. En este sentido, me atrevo a indicar que uno de los pocos autores que actualmente han emprendido esta tarea es Gérard Genette, un semiólogo que abandona por un momento los estudios narratológicos para intentar abordar y delimitar el campo teórico de los objetos de arte. En esta óptica, lo cual me parece muy interesante dentro del tema general de este Simposio, Genette vuelve a mirar hacia atrás a partir de una diversa noción de objeto artístico, hacia el espacio de las

obras de arte de la tradición histórica y de los períodos intermedios, tratando de ordenar y reclasificar los objetos de arte.

Volveré enseguida y más in extenso sobre la noción de objeto de arte en Genette. Antes debo indicar, con respecto a Wittgenstein, cuales son a mi modo de ver las reflexiones y conceptos de este genial filósofo cuya influencia sobre el arte contemporáneo es y ha sido ineludible.

Me refiero a algunas frases de Wittgenstein, una de ellas muy publicada pero que a pesar de ello no dejan de tener su resonancia: “*Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo*” y otra algo más extensa:

“Todo es correcto y nada lo es. En esta situación se encuentra por ejemplo quien en la estética emprende la búsqueda de definiciones que correspondan a nuestros conceptos” (Wittgenstein 1953: prop.77)

El primer enunciado delimita lo que considero puede corresponder en el campo del arte contemporáneo al problema de la construcción y la legitimidad del lenguaje de la obra de arte: el sentido de la obra de arte no se encuentra más allá del lenguaje del arte sino en el valor de los signos o elementos creados y utilizados por el artista. Un valor que, ahondando en la frase, bien puede ser delimitado o trazado por la obra misma o fundado también en parte en un consenso social. Puede decirse además que la fuerza preformativa de la obra de arte dependerá individualmente y en cada acto estético de una concreta relación discursiva entre una obra y un público.

El segundo texto que remite a la reflexión estética contemporánea señala además que en el arte no puede haber una correspondencia proyectiva entre códigos preformados y mensajes. El arte no es propiamente un sistema simbólico como el lenguaje verbal en su uso cotidiano. Las definiciones posibles no corresponden a conceptos predefinidos y estabilizados. El discurso del arte se acerca mucho más a otra metáfora de Wittgenstein: es un tipo de juego de lenguaje, un sistema de figuras que pueden, además de mostrar el mundo, constituirse como una forma de vida que adquiere significado a través del uso y en una interacción entre el lenguaje mismo del arte y el mundo. El arte sería un tipo de discurso insensato (unsinning discourse). El juego de lenguaje del arte es un gedankenexperiment (experimento mental) un juego de lenguaje ficticio que usa los recursos de la ficción para dibujar escenarios mentales en los cuales podamos tomar la suficiente distancia de las situaciones y tener vías de acceso al sentido del mundo.

Lo que finalmente quiero entresacar provisionalmente de la mirada wittgensteiniana, además de la imagen del objeto de arte como un escenario mental, es lo que se ha señalado como la vertiente pragmática del lenguaje, que aplicado al universo discursivo y textual de las obras de arte permite abrir un nuevo panorama de lectura.

Hacia el final de este trabajo intentaré mostrar de qué manera está activa en el lenguaje de los objetos artísticos la mirada de Wittgenstein.

ARTEFACTOS, OBRAS DE ARTE, OBJETOS ESTÉTICOS

Retorno pues de nuevo a Gérard Genette antes de atreverme a zambullirme en una pequeña cartografía estética fundada en la noción de objeto de arte o artefacto estético. De Genette quisiera retomar aquí su diferencia entre lo que denomina obras de arte, artefactos y objetos estéticos (GENETTE

1997: 12). Un primer gran esquema analítico que puesto a prueba de la definición resulta problemático:



Así por ejemplo Genette se pregunta cómo poder separar completamente las tres categorías y coloca el ejemplo de las artes auditivas como la música, en donde no solo es difícil sino imposible hablar de objeto físico y visible en sentido estricto, o en el caso de la literatura donde el texto se multiplica y reproduce en una serie de réplicas que constituyen en todo caso múltiples objetos de una obra de arte textual. Las obras de arte no tienen como único modo de existencia y de manifestación el hecho de consistir en un objeto en sentido físico. Genette propone la distinción gradual y no extrema entre objetos inmanentes y objetos trascendentes. Una obra de arte pictórica es un objeto de inmanencia que se materializa en un objeto físico o en varios objetos serializados o en secuencia. La obra literaria o musical se construye sobre la base de objetos de trascendencia no visibles o corporeizados.

Dentro de este esquema, Genette revisa las distintas teorías estéticas vinculadas, implícita o explícitamente, con una teoría del objeto estético. A partir de las propuestas de Etienne Soriau en los años cuarenta y su "pluralidad de los modos de existencia" de la obra de arte, atraviesa la teoría de Richard Wolheim en su aplicación de la semiótica de Pierce y particularmente la distinción entre type y token (o modelo y espécimen). Existen sin duda obras de arte que se configuran como objeto-type o modelo único a reproducir (hay un modelo objetual y una serie de copias) o como objeto-token o serie de réplicas con grados variables de indistinción (las obras de arte sin "original" y que se constituyen en la pura serialidad y reproducibilidad). Genette cita a Joseph Margolis (MARGOLIS 1978, 1980) cuya propuesta parece basarse exclusivamente sobre la noción del objeto único en una variante actual de la categoría tradicional de obra original (lo que Margolis definía como la prime instance).

ENTRE LO ALOGRÁFICO Y LO AUTOGRÁFICO

En Goodman se reconoce una de las reflexiones más equilibradas y mejor argumentadas y que postula como uno de sus nudos teóricos la diferencia entre artes autográficas y artes alográficas. Las primeras como la talla de madera o la pieza de mármol única y las segundas como la fotografía o el film cuyas copias son consideradas como reproducciones semióticamente indistinguibles y suficientes de una matriz. Genette, refiriéndose a un comentario de Goodman, señala que si bien casi todas las artes se inician en regímenes autográficos terminan por incluirse en regímenes alográficos. La mirada de Nelson Goodman se construye toda sobre el problema de la reproducibilidad y por tanto de la existencia o no de reglas o enunciados de prescripción y de transcripción, de

determinados sistemas de notación simbólica de las prácticas artísticas (como en la música y la arquitectura) que permiten la serialidad y la extensión numérica de una pieza o matriz primaria en el espacio de la fruición y de la distribución de las obras de arte.

El foco teórico de Goodman, y en buena parte el de Genette, es el problema del reconocimiento y del valor de una obra de arte vista como un objeto inmerso en un entorno de reproducibilidad donde los rasgos pertinentes que permiten definir o identificar una obra oscilan entre lo autográfico (de difícil o “imposible” reproducción) y lo alográfico (donde la reproducción es constitutiva del “ser” del objeto). La pregunta clave de la teoría objetual de Goodman y de Genette es finalmente: ¿este objeto es intraducible y no posee ningún sistema de notación simbólica? o ¿este objeto es único o múltiple, posee elementos transcribibles, es en definitiva un objeto de inmanencia o un objeto de trascendencia?

RÉGIMEN DE INMANENCIA Y RÉGIMEN DE TRASCENDENCIA OBJETOS IDEALES Y ESCENARIOS MENTALES

Precisamente Genette ubica al arte conceptual en el interior del régimen de inmanencia, cercano a la denominación de arte ideal y que yo tomaré en el sentido de arte o escenario mental. Apegándome por conveniencia a la noción wittgensteiniana de *gedankenexperiment* o experimento mental. Lo que Genette vuelve a utilizar como ejemplo para desarrollar un subcapítulo sobre el problema del objeto (titulado *Del objeto al acto*) es el porta botellas de Marcel Duchamp (el célebre *Bottlerack* de 1914). Y yo concuerdo con él en el sentido de que el valor estético de ese porta botellas, el cual por otra parte puede verse como el individuo que pertenece a una clase de objetos, no se debe únicamente al gesto de un artista reconocido o famoso (lo que algunos estudiosos llamaron el factor Duchamp) sino a la confluencia dinámica de tres elementos: la presencia material y significante del objeto, al gesto mismo de mostrar y al expediente curricular de su autor.

En la reflexión de Genette, los tres tipos de manifestaciones que conforman un diagrama inicial (artefactos, obras de arte, objetos estéticos) pueden considerarse a la vez como tipos muy generales o géneros de objetos. Las obras de arte constituyen un campo extenso y variado de tipologías objetuales oscilando entre el régimen autográfico y alográfico de Goodman y más precisamente ubicables dentro de la inmanencia o la trascendencia. La obra de arte es una intersección entre el campo semántico del artefacto y el campo semántico de los objetos estéticos.

Sabemos que el arte conceptual se caracteriza por producir y mostrar objetos cuya consistencia es fundamentalmente ideal pues lo que adquiere mayor significación no es tanto la materialidad del objeto sino el acto y las consecuencias de ese acto (GENETTE 1997:155-156). No son ideales en la acepción del modelo platónico sino más bien en el mismo sentido de la noción de Type o conjunto de rasgos y reglas de formación de un objeto tal como fue definido en la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce, como cuando un artista ostenta u exhibe una silla o una cafetera como representante de una clase de objetos, o también cuando el artista decide que es suficiente exponer en una pared de una galería un texto que describe la posible elaboración de una obra o cuando le comunica al lector una serie de instrucciones para realizar la obra de arte.

DEFINICIONES Y DESCRIPCIONES

Por estas razones decimos que las obras conceptuales se acercan al efecto y sentido de una definición pasando e incluyendo al mismo tiempo la consistencia del objeto y del acto de seleccionar y de mostrar. Una hoja en blanco o un “manual de instrucciones de uso”, un espacio vacío donde cabría algún objeto o artefacto, pueden ser vistos no sólo como descripciones sino como definiciones del objeto ausente o parcialmente presente. Como afirma Genette:

“...la obra conceptual consiste sin duda en un gesto de propuesta al mundo del arte, pero ese gesto no exige en modo alguno ser considerado en todos sus detalles perceptibles” (GENETTE 1997: 164)

Lo obra de Genette me parece muy valiosa en el contexto actual de los estudios del arte y de la reflexión estética y la razón es que, en cierta medida, puede tender un puente entre estos dos campos. La razón es a mi modo de ver simple pero con consecuencias relevantes para la comprensión de la producción de las artes a partir de la condición de la reproducibilidad, la serialidad y la repetición y en cierto sentido también respecto al otro tema o isotopía temática —y figurativa también— de la desmaterialización.

Antes de dejar de referirme al texto de Genette y tratar enseguida de ahondar un poco más en los otros dos ejes semánticos de la repetición y la desmaterialización quiero señalar la obra de Nelson Goodman y especialmente *Los lenguajes del arte* (1968) por el hecho de que su estudio proporciona hoy, en este vasto campo de heterogeneidades y variaciones objetuales, un marco flexible de adaptación teórica y que no violenta el sentido de la praxis de los artistas en beneficio de los modelos teóricos. La obra reciente de Genette es un ejemplo de continuidad y enriquecimiento del modelo Goodman (además de otras vertientes allí incluidas) que permite construir la propuesta de una totalidad abierta, un cuadro de varias entradas taxonómicas fundado en la idea de la reproducción y la serialidad, en los sistemas notacionales y simbólicos de la transcripción y la transcodificación, y en forma implícita en las redes intertextuales que hacen posible la producción y la recepción de las obras de arte.

DESMATERIALIZACIONES

He decidido sumarme, en el contexto de esta conferencia, a la proposición que Joseph Kosuth hizo en 1969: “...después de Duchamp todo arte es conceptual por naturaleza”. Al menos todo objeto de arte hasta que no se demuestre lo contrario. Desde esta mirada la noción de desmaterialización está implicada genéticamente y productivamente en casi todos los posibles objetos del arte contemporáneo. Entenderé por *desmaterializar* un verbo y una acción a través de la cual los objetos-obras de arte, considerados en su presencia y su consistencia material y espacio-temporal, tienden a servirse de signos o marcas de mediación (o mejor de intermediación) que remiten al objeto ausente (ideal o concreto) creando y proponiendo a través de una operación estética y metalingüística un nuevo modo de lectura e interpretación.

En este sentido las primeras operaciones de desmaterialización (en clave paródico-irónica, política, humorística, e incluso teórica) pueden ser adscritas sin duda a los artistas conceptuales que retoman del surrealismo esa forma discursiva y pragmática de construir un nuevo tipo de interlocutor y reorientar el significado del arte, ya no exclusivamente sobre la constitución del objeto material

sino sobre todo hacia el gesto y el acto. Considero, y le he apuntado antes, que la estrategia general semiótica y sígnica de la desmaterialización de los objetos-obras de arte constituyen al mismo tiempo (cuando menos virtual e implícitamente) un evento de enorme importancia a nivel de la reflexión estética. El gesto y el acto de mostrar al margen de la materialidad del objeto y la desmaterialización posible de ese acto reintroducen la mirada ética. El urinario o el porta botellas de Duchamp son, en este sentido, profundamente éticos. Así como también las desmaterializaciones más actuales de Sol Le Witt, de Kosuth o de Oldenburg, son éticas en cuanto comportamiento moral ajustado a las condiciones mismas (históricas y socioculturales) de la producción del arte. Sigo pensando que, éticamente, los artistas conceptuales hicieron lo que tenían que hacer y del mejor modo posible. Los artistas conceptuales introducen un nuevo nivel de legitimación del arte ajustado éticamente al contexto de producción y de interpretación del arte.

No se trata pues de desmaterializar por desmaterializar. En otros lugares de la crítica se ha señalado la notable importancia de las obras conceptuales y objetuales en cuanto construcción de una mirada teórica a partir de la obra misma. Los artistas se vuelven mucho más teóricos y sus obras se presentan al público como definiciones sobre lo que es el arte y sobre las condiciones mismas de producción del efecto estético. Las desmaterializaciones que se reproducen a lo largo del arco temporal que va desde los setenta hasta fines de los noventa son innumerables y utilizan múltiples tácticas morfológicas y sintácticas: desde las notables *primary informations* de J. Kostuh (1969-70), y las *Sentences on Conceptual Art* de Sol Lewitt (1969) hasta la *Information* de K. McShine en la muestra de la galería Gegenwart de Hamburgo y la del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1970) en donde figuraban los trabajos de Art & Language, Vito Acconci, Baldessari, Joseph Beuys, Fulton, Buren, Kosuth, Long, Weiner. La obra de On Kawara producida entre 1966 y 1992 es un ejemplo notable: una serie variada de fechas y textos sobre postales y cartas de correo enviadas a personas y amigos donde se describen o expresan acciones, situaciones y estados de ánimo; ficheros y cuadernos de notas o clasificadores fabricados por el artista y que funcionan como un registro autobiográfico. Este gran archivo personal estaba dividido en tres grandes áreas o temas: *I Met* (lo social), *I Read* (lo social), *I Went* (lo geográfico).

Otro buen ejemplo de desmaterialización fue sin duda la *Invisible sculpture* de Claes Oldenburg (1967), una fosa del tamaño de una tumba y rellena rápidamente en el Central Park de Nueva York. Quizás sea, en una de sus variantes, una de las desmaterializaciones más fuertes. La indicación del vacío en el cual ha debido o pudiera estar el objeto en cuestión. Pero pienso que, por ejemplo, cuando la obra de arte se construye y se muestra a través de otros indicadores espacio-temporales o signos, también apunta al efecto de la desmaterialización: la luz reflejada o refractada, la sombra, el límite o contorno de un objeto o un cuerpo, las transfiguraciones digitales y virtuales y el trabajo sobre y a partir de imágenes analógicas.

COLECCIONAR, DE-COLECCIONAR

El otro punto que quería tratar era el verbo coleccionar. Pienso que el verbo repetir-serializar lo he tratado y referido al modelo de Genette. Quisiera reiterar la idea de que finalmente, y en casi todas las obras de arte actual, los tres verbos están de algún modo presentes en la dimensión semántica y pragmática del discurso plástico-visual o plástico-corporal.

La idea o concepto de la colección entra inevitablemente en crisis a partir del arte conceptual y objetual. En el sentido de una reconsideración metalingüística del hecho de coleccionar el arte y de exponerlo en salas y galerías y, además de esto, en el sentido de objeto o producto almacenable,

conservable, duradero. Pero hay otro sentido que entra en cuestionamiento y es el significado sociocultural y mental del coleccionar. Sabemos que el coleccionista ocupa una delgada frontera con algunos procesos vistos desde algunos espacios del psicoanálisis como “patológicos.” El coleccionista radical y excesivo es aquél que desea apropiarse de todo un universo material por el sólo hecho y goce de tenerlo a su alcance, pero sobre todo, de abstraer al otro la posibilidad de poseer una sola “pieza” de la colección. El verdadero coleccionista desea en el fondo tener todos los originales de una serie o todas las copias de un mismo libro.

Las obras de arte contemporáneas fieles en cierto sentido al programa teórico del arte conceptual obstaculizan u obvian la posibilidad de la colección. Sencillamente no hay nada que coleccionar o cuando menos resulta difícil hacerlo bien por las características mismas del objeto (¿cómo coleccionar el vacío de Oldenburg o el silencio de Cage, los ficheros efímeros de cartón y papel de On Kawara, o la casa de madera y metal a escala real expuesta por un artista y que apenas cabe en el patio de una galería?). En todo caso es más apropiado hablar de de-colección.

Sabemos que de hecho los artistas actuales utilizan el sentido de la colección a la hora de agrupar, seleccionar y exponer sus objetos. Pero el hecho de que los artistas “creen el efecto de colecciones de objetos” en las galerías o se refieran a un modo particular de agrupar semejanzas y series al modo de colecciones, no significa que los objetos o series de objetos creados sean coleccionables en un sentido tradicional o políticamente institucional. Me parecen mucho más interesantes y valiosos en estos momentos y en todo caso, las propuestas y experimentaciones que desarticulan la idea de la colección institucional, las obras o series de obras de-coleccionables, cuya condición material efímera o ideal (como muestra de un concepto, de una idea y de un escenario mental, pone en crisis el aparato institucional del Arte con mayúscula).

En el transcurso de esta conferencia he hecho referencia únicamente a ejemplos del arte europeo y norteamericano. Es sin duda allí donde la historia del arte ubica el “nacimiento oficial” del programa teórico del arte conceptual. Quedaría sin duda por explorar (y esto queda por ahora al margen de este Simposio) las respuestas que se produjeron a nivel del arte latinoamericano y de lo que podemos denominar como el espacio de la producción artística ubicada en las “periferias” culturales. Pienso que, por ejemplo, en lo que se ha etiquetado hoy como multiculturalismo o arte multicultural (GUASCH 2000:557) podemos encontrar resonancias sígnicas provenientes de traducciones y resemantizaciones del programa conceptual de los setenta y por tanto muestras objetuales del uso estético de estos tres verbos-acción que han sido el motivo inicial de este Simposio: desmaterializar, repetir, coleccionar.

HACIA UNA TEORÍA DE LOS OBJETOS DE ARTE

Había prometido volver a Wittgenstein y brevemente diré que su contribución filosófica al entendimiento del lenguaje como uso y como forma de vida permite, junto a una revalorización de la mirada de W. Benjamin del arte actual como escenario de la reproducibilidad (técnica y ahora digital-virtual), un acercamiento teórico más coherente y homogéneo a todo aquel conjunto heterogéneo de objetos-obras de arte que denominamos y etiquetamos como arte conceptual-objetual y sus resonancias actuales. Nada impide a los artistas volver a modos de construcción de la obra de arte que podrían ser considerados como superados o fuera de situación, pues sabemos que no solo es muy difícil sino imposible determinar exactamente el sentido y uso sociocultural de una obra (sea objeto, gesto o una pura indicación abstracta). A veces los regresos se realizan para iluminar con nuevos medios y nuevos ojos zonas aún repletas de significación. Sin embargo, no

podemos negar que, al igual que ocurre con otros espacios del hacer y del pensar, debe existir un cierto efecto de acumulación y de retroacción aún en lo que podemos denominar (parafraseando un poco la obra de Genette) cómo ese espacio donde las obras de arte (tanto artefactos como objetos estéticos) sostienen una vida propia y un intercambio de sentidos que produce de alguna manera un estado continuo de comparación de valores y de alcances teóricos. A medida que una obra, por ejemplo, aumenta su área de influencia y pasa de un nivel de recepción microlocal a otro más global y universal tendrá que dialogar o reconocer sin duda el poder del lenguaje que promovieron los artistas conceptuales. Y una de las cosas más valiosas, a mi modo de ver, ha sido el de permitir que la teoría y la filosofía del arte pudiesen retomar (como indica el subtítulo de esta charla) la forma de una Teoría de los Objetos.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. (1992) *Enciclopedia della Filosofia*, Milano, Ed. Garzanti.
- BENJAMIN, WALTER (1935), *L'oeuvre d'art au temps de ses techniques de reproduction*, París, Juillard.
- DANTO, ARTHUR (1981), *La Trasfiguration du banal*, París. Seuil
- DICKIE, GEORGE(1977) *Aesthetics: A critical Anthology*, New York, St.Martin Press.
- GENETTE, GÉRARD(1997) *La Obra de Arte*, Barcelona, Lumen.
- GOODMAN, NELSON (1968) *Language of art*, New York, Bob Merril.
- (1978) *Ways of Worldmaking*, Indianápolis, Hackett
- GUASCH, ANA MARÍA(2000) *El arte último del siglo XX*, Madrid, Alianza-Forma.
- KOSUTH, JOSEPH(1969) *Art after Philosophy*, en G.Battock comp.Idea Art.New York.Dutton
- LE WITT SOL(1967) *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum Junio 1967.
- MANGIERI, ROCCO(2001) *Ars longa titulus brevis*, Murcia, Univ. de Murcia
- MARGOLIS JOSEPH(1978) *Art and philosophy*, New York, Harverst Press. (1980) *La specificité ontologique des oeuvres d'art*, Lories comp. Philosophie analytique et Esthétique, París. Méridiens-Klincksieck.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG(1922) *Tractatus Lógico.Philosophicus*, London.Kegan Paul.Traducción Italiana, Torino, Einaudi, 1964. (1953) *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell. Traducción italiana, Ricerche Filosofiche, Torino Einaudi. 1967.



Jesús León
Imágenes de un espacio borrado
DE-COLECCIONES
Galería de Arte La Otra Banda