

CINCO PREGUNTAS A JOSEPH KOSUTH

[FIVE QUESTIONS FOR JOSEPH KOSUTH]



Cuando tenía 20 años el artista norteamericano Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, 1945) decidió transformar el sentido y la práctica del arte. En una de sus obras más representativas de ese periodo, *One and three chairs*, aparecía una silla real junto a una fotografía del mismo objeto, y una definición de la palabra silla sacada del diccionario. La propuesta consistía en demostrar la naturaleza discontinua y arbitraria que existe entre signos y objetos, entre la realidad y el lenguaje que denomina las cosas. Pero, especialmente importante, era convencer a la comunidad de artistas que, desde el momento en que Duchamp desestabilizó con su primer ready-made los fundamentos en que se venía sosteniendo el concepto de representación artística, ya no habría vuelta atrás.

A partir de lo que llamó movimiento de arte conceptual, Joseph Kosuth decidió enfrentar el sistema del arte como un campo de batalla ideológico. Había que construir, entonces, un aparato de autorreflexión del cual las obras y los textos del artista serían las dos caras de la misma estrategia. Imprescindibles son, en ese sentido, dos de sus textos programáticos: *El arte después de la filosofía* (1969) y *El artista como antropólogo* (1975). Es decir, había que crear un discurso y una práctica artística capaz de analizar y poner al descubierto el modo en que operan los significados, y al mismo tiempo, demostrar que estos son inseparables del concepto que una sociedad tiene acerca del arte.

Una de las cosas que me llamó la atención al conocer a Kosuth en su estudio de Roma, donde está radicado desde hace más de ocho años, fue su intensa personalidad, el énfasis de sus desplazamientos, de sus frases, observación que seguramente disgustaría a este estadounidense empujado por décadas en hacer desaparecer la figura romántica y excéntrica del artista. A pesar de ser tajante e inamovible en sus posiciones, Kosuth logra cautivar a través de sus apasionadas aseveraciones; tal vez porque maneja de modo fino y preciso el arte de la elocuencia y la persuasión, dictado por un temperamento que los antiguos habrían llamado sanguíneo, y que contrasta sin duda con una obra donde predomina el ascetismo formal y el análisis lógico (por ejemplo, en su taller sólo se ve un gran número de cárdex, archivadores y asistentes sentados frente a computadores; las únicas imágenes pegadas en los muros son unas viñetas de Charlie Brown, y algunas frases célebres escritas en letras de neón).

Estos datos me hacen pensar en una extraña coincidencia: a pasos del estudio de Kosuth, ubicado en la isla Tiberina, se encuentra el Colegio Romano de los jesuitas, lugar donde el conceptista y principal exponente de la retórica italiana del siglo XVII, Emanuel Tesauro, había definido también el arte como un prisma, un caleidoscopio para observar la realidad y al acto de mirar, como un ejercicio que comprometía a todo el pensamiento.

En ese sentido, creo que la obra de Kosuth guarda una secreta relación con la antigua retórica y su cometido de hacer ver y comprender las cosas, de devolverle al público la responsabilidad de preguntarse acerca del significado y la función del arte.

CONSTANZA ACUÑA_ Al observar algunas muestras de arte contemporáneo, se ve con frecuencia el uso de analogías para confrontar objetos y palabras, imágenes y textos. Sin embargo, también queda la sensación de que las ideas que motivaron el origen del arte conceptual a finales de los años sesenta se han desperfilado o transformado en algo parecido a un manierismo formal. ¿Qué relación de continuidad ve hoy con lo que usted ha llamado “arte conceptual”?

JOSEPH KOSUTH_ La pregunta me hace sentir como Sísifo, porque durante 30 años pensé en la definición de ese término para evitar que fuera otra palabra de moda, ya que sentía que este movimiento, en el que había trabajado tan duro, era algo muy personal, pero que a la vez era visto en muchos sentidos en términos políticos y culturales. Sentí que podía perder su sentido si significaba algo que dijera lo obvio... He escrito mucho sobre esto y he formulado algunas distinciones. De hecho, mis primeras precisiones comenzaron con la primera exhibición de arte conceptual en un contexto institucional, realizado en Nueva York, en 1969, en un sitio llamado el New York Cultural Centre, que estaba en Columbus Circle.

“Sentía, porque estaba tratando de cambiar el arte, que era importante no tener ninguna otra identidad más que la de un artista, no tenía la poesía ni otra cosa particularmente concreta de las que en ese tiempo circulaban y con las que la gente estaba involucrada. Por lo tanto, tenía que diferenciarlo de aquello, tenía que asegurarme de no ser visto como un crítico, y ya que escribía sobre arte (mi arte), no debía ser entendido como un tipo de manifiesto. Sentía que el criticismo era totalmente modernista, y en cambio que lo que nosotros estábamos empezando a hacer era otra

When he was 20, the US artist Joseph Kosuth (Toledo, Ohio, 1945) decided to transform the sense and practice of art. In one of his most representative works during that period, *One and three chairs*, a real chair appeared next to a photo of the same object and a definition of the word “chair” taken from the dictionary. The proposal consisted of demonstrating the discontinuous and arbitrary nature that exists among signs and objects, between the reality and the language that defines things. However, what was especially important was to convince the art community that, since the time that Duchamp destabilized the fundamentals on which the concept of artistic representation was based with his first ready-made, there would be no way back.



Starting from what he called the conceptual art movement, Joseph Kosuth decided to face the art system as an ideological battlefield. Therefore, there was a need to build an apparatus of self reflection of which works and texts by an artist would be two sides of the same strategy. In this sense, two of his programmatic texts are crucial: Art after Philosophy (1969) and Artist as Anthropologist (1975). That is to say, there was a need to create discourse and an artistic practice capable of analyzing and uncovering the mode in which meanings operate, and at the same time, demonstrating that these are inseparable from the concept that a society has about art.

One of the things that drew my attention when I met Kosuth in his Rome studio, where he has been based for more than eight years, was his intense personality, the emphasis of his movements, of his phrases; an observation that would certainly disgust this American who has tried to dispel the romantic and eccentric notion of the artist for decades. Despite being uncompromising and immovable in his stances, Kosuth manages to captivate with his passionate assertions; possibly because he is a fine and precise exponent of the art of eloquence and persuasion, dictated by a temperament that in the past would have been called sanguine, and which definitely contrasts with a work where formal asceticism and logical analysis abound (for example, in his studio one can only see a large number of files, filing cabinets and assistants sitting in front of computer screens; where the only images on the walls are a few Charlie Brown cartoons and certain famous phrases written in neon letters).

These things make me think of a strange coincidence. Just a short distance from Kosuth's studio, located on the Tiber Island, is the Rome Jesuits College, where Emanuele Tesauro, conceptualist and prime exponent of Italian 17th century rhetoric, had also defined art as a prism, a kaleidoscope, to observe reality, and the act of looking as an exercise that compromised all thinking.

In this respect, I think that Kosuth's work has a secret relationship with the old rhetoric and its purpose of making one see and comprehend, of returning to the public the responsibility of questioning itself about the meaning and function of art.

CONSTANZA ACUÑA_ *Observing certain examples of contemporary art, one often sees the use of analogies to confront objects and word, images and text. However, there is also the sensation that the ideas that motivated the origin of conceptual art at the end of the sixties have changed or transformed into something resembling formal Manierism. What kind of continuity so you see now with what you've called “conceptual art”?*

JOSEPH KOSUTH_ *The question makes me feel like Sisyphus, because for 30 years I thought about the definition of that term to avoid it becoming another fashionable word, as I felt that this movement, on which I'd worked so hard, was something very personal, but at the same time it was seen in many regards in political and cultural terms. I felt that it could lose its significance if it meant something that stated the obvious ... I've written much about this and I've formulated certain distinctions. In fact, my first clarifications began with the first exhibition of conceptual art in an institutional context, held in New York in 1969 in a place called the New York Cultural Centre, which was in Columbus Circle.*

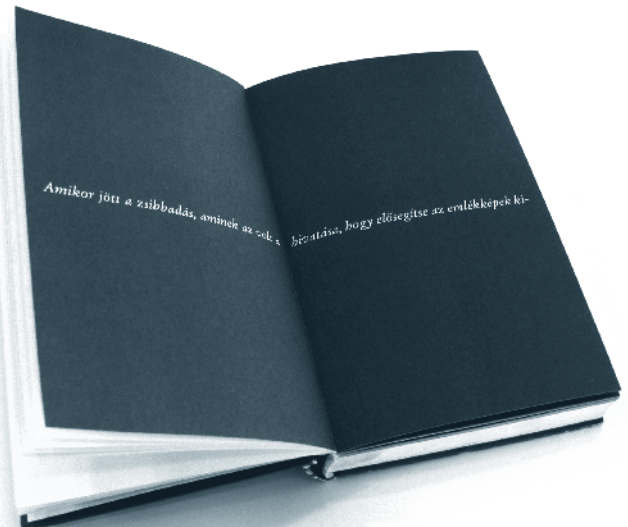
“I felt, because I was trying to change art, that it was important to have no other identity other than that of an artist. I didn't have the poetry or any other particularly concrete thing that was circulating at the time and with which people were involved. Therefore, I had to differentiate it from that, I had to ensure that I wouldn't be seen as a critic, and as I was writing about art (my art), it shouldn't be understood as a type of manifesto. I felt that criticism was totally modernist, and on the other hand that what we were starting to do was something else. I recognized what I was doing as something that someone working with language would do and therefore, with the meaning.

I tried to mark these differences. At first I thought that this would be very evident and that I could establish it for once and for all. But, it didn't work! The movement itself first arose in New York around me and the people with whom I was related; a little later and in parallel, in Art Magazine.

“I think that this is the foundation of conceptual art. I realized that I was being an artist, and this was a legacy of an avant-garde comprehension of the practice of art, but being an artist meant that one had to ask oneself about the nature of art and that as the process of contemplation implied that the work couldn't be defined formally, it couldn't be defined a priori as painting or sculpture, which of course is what [something] is in so much art. That question was not a subject of examination in the case of these artistic forms. One had to find a new way of making art to formulate new questions: essentially it was not a matter of forms, but of meaning, of significance.

“Philosophically, what this did was to return the foundations of art to a pre modernist position, because in fact, in the history of art that precedes modernism, artists were involved in asking about the meaning, whether it was religious or linked to questions of life or death. Anyway, there was a very important historic basis for art — things which we now call art and that would never have been seen as such within that culture. Thus, in a certain way we returned to the roots of artistic practice that preceded the modernist experiment. At first the modernist experiment was in itself a question of the meaning of art itself, but towards the end it became ossified in formalism and died a natural death. If I and other artists had not appeared, it would have died a natural death anyway from my point of view. That was the origin.

“But, returning to your question, I think that I just had to fight alongside others under the name of “conceptual art”, which meant that 30 years later, young artists made conceptual art simply calling it “art”. That to me is the sign of success ... it also reflects all of the dangers.”



cosa. Distinguí lo que yo hacía como lo de alguien que trabaja con el lenguaje y por lo tanto con el significado. Intenté marcar estas diferencias. Al principio creí que esto sería muy evidente y que lo podía establecer de una vez y para siempre. Pero ¡no funcionó! El movimiento en sí surgió primeramente en la ciudad de Nueva York en torno a mí y a la gente con la que yo estaba relacionado; un poco después y en paralelo, en *Art Magazine*.

“Pienso que esto es el fundamento del arte conceptual. Me di cuenta de que estaba siendo un artista —y esta era una herencia de una comprensión vanguardista de la práctica del arte—, pero ser un artista significaba que uno tenía que preguntarse por la naturaleza del arte, y este proceso de cuestionamiento implicaba que la obra no podía ser definida formalmente, no podía ser definida a priori como pintura o escultura, lo que por supuesto siempre dice lo que (algo) es en tanto arte. Esa cuestión no era materia de interrogantes en el caso de estas formas artísticas, uno debía encontrar una nueva manera de hacer arte para formular nuevas preguntas: esencialmente no era ya una cuestión de formas, sino de sentido, de significación.

“Filosóficamente, lo que esto hizo fue retornar los fundamentos del arte a una posición premodernista, porque de hecho, en la historia del arte que precede al modernismo, los artistas estaban involucrados en la pregunta por el sentido, fuera este religioso o vinculado con las interrogantes de la vida y la muerte. En fin, había una base histórica muy importante para el arte, cosas que ahora llamamos arte y que nunca habían sido vistas como tal dentro de esa cultura. Es así como de cierta manera se volvió a las raíces de la práctica artística que precedieron al experimento modernista. El experimento modernista era en sí una cuestión de significado del arte en sí mismo al principio, pero hacia el final acabó osificándose en el formalismo y falleció de muerte natural. Si yo u otros artistas no hubiéramos surgido, de todas formas habría fallecido de muerte natural, desde mi punto de vista. Así fue el origen.

“Pero creo, volviendo a su pregunta, que simplemente tuve que luchar, junto a otros, por el arte conceptual bajo el nombre de ‘arte conceptual’, lo que permitió que 30 años más tarde los artistas jóvenes hicieran arte conceptual llamándolo simplemente ‘arte’. Eso para mí es la señal del éxito... también refleja todos los peligros”.

CA_ ¿Me podría contar por qué el lenguaje escrito se ha transformado en el material más recurrente de su trabajo?

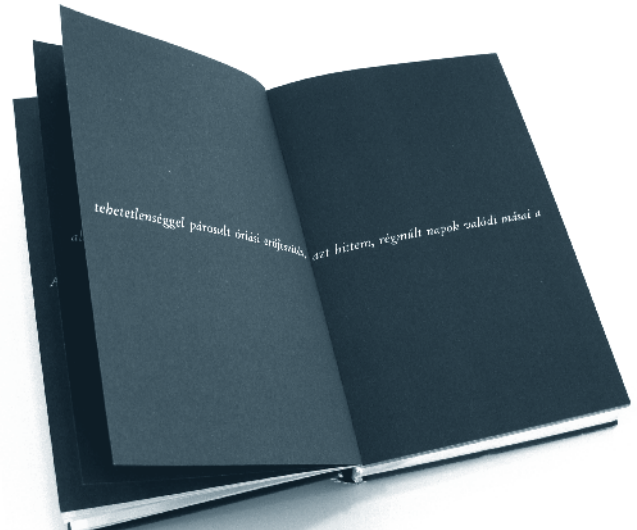
K_ Para ser absolutamente preciso: sí, por supuesto trabajo con el lenguaje. Pero inmediatamente después de decir esto debería agregar también siempre establezco esto en las entrevistas, incluso desde hace décadas que poseo mi contexto material, por los elementos que construyen mi obra. Tengo una dimensión consistente, que implica el que exista un aspecto de contingencia y ese aspecto que vincula —por lo que suelo decir que trabajo con la relación entre las relaciones— pienso que fue una admirable manera de expresar brevemente cuál es la forma en que trabajo; esto es, de hecho, una cualidad del lenguaje. Es que las relaciones lingüísticas son inherentes a la obra; así, también trabajo con fotografías, con dibujos animados, todo tipo de elementos. Pero incluso cuando trabajo con estos elementos, su relación es esencialmente lingüística, ya que el lenguaje las expande más que usando simplemente palabras. Por eso hago la distinción entre lo que me gustaría decir es “verdadero” suena un poco como Savonarola: arte conceptual en oposición al arte conceptual estilístico.

“Siempre me ha gustado mostrar la diferencia entre Pollock y De Kooning, pues si falsificas un Pollock parece un Pollock falso, pero si falsificas un De Kooning, ¡parece una gran pintura! Esta diferencia lo dice todo acerca de que el lenguaje era aquello que yo comprendí: que cada objeto flota en un mar de palabras, que nuestras percepciones están mucho más organizadas por lo que tenemos en nuestra mente, en nuestro cerebro, cuando hacemos próximo el acto de percepción. Hay una

relación entre el lenguaje y el mundo, y las herramientas lingüísticas que desarrollamos son, aún más, una clase de herramientas. Si la gente vive en el mar crea botes, si vive en los Alpes crea herramientas para escalar montañas, y éstas son herramientas de subsistencia, pero algo mucho más dialéctico ocurre con el lenguaje, porque mientras asimilas el lenguaje estás asimilando a la vez una descripción del mundo, estás siendo culturizado. Así es que estas cosas tienden a afectar a cada uno de alguna manera.

“Lo anterior significaba que si el lenguaje era parte inherente de la experiencia artística, ¿no era mejor tratar con él en forma crítica, abiertamente, que hacerlo acriticamente? Sentí que, en cierto modo, la única forma de dominar el lenguaje era utilizándolo, por lo que comencé a comprender que este material era increíblemente más flexible que ningún otro, que tenía cualidades que podían ser desmontadas. Por poner un buen ejemplo: la temprana obra de neón. Este material —si hablamos de usar un material en el arte— era muy bueno para mí, ya que se usaba en las señales, era parte de la cultura pop y no estaba asociado a un material del arte culto o refinado, pero a la vez podía ser desmontado por todas sus cualidades, creando tautologías.

“Por supuesto hablamos del neón, pero también estamos hablando del lenguaje en sí, de su flexibilidad, como he dicho acerca del uso lingüístico de los materiales. Si yo podía tomar de la cultura, en una variedad de modos, elementos de significado y usarlos como elementos para construir una obra, en tanto no fuese colocado en la posición de un diseñador que está comerciando nuevas formas y colores bonitos, podía emplear el ready-made como un modus operandi de trabajo y aun tener todo un universo de significados para jugar y construir con él, pues finalmente si estás trabajando con una palabra —esto también lo he repetido mucho: que todos los escritores trabajan con palabras que han sido usadas por otros—, yo sólo trabajo con oraciones y páginas y bibliotecas y libros creados por otros, pero evidentemente al



Joseph Kosuth: Zeno At The Edge Of The Known World. Imágenes de su libro (1993).

CA_ ¿Could you tell me why written language has become the most common material for your work?

JK_ To be absolutely precise, yes, of course I work with language, but immediately after saying that I must also add — I always state this in interviews, even decades ago — that I possess my material context by the elements that construct my work. I have a consistent dimension. That implies that there an aspect of contingency exists and the linking aspect — what I usually say is that I work with the relationship between relationships — I think that it was an admirable way of expressing briefly the way in which I work; that is, in fact, a quality of language. Linguistic relationships are inherent to the work; also work with photographs, with cartoons, all kinds of elements. But even when I work with these elements, their relationship is essentially linguistic, as language expands them more than using just words. That's why I make the distinction between what I like to make is "true" — it sounds a little like Savonarola — conceptual art in opposition to stylistic conceptual art.

"I've always liked to show the difference between Pollock and De Kooning, because if you forge a Pollock it looks like a fake Pollock, but if you forge a De Kooning, it looks like a great painting! That difference says it all about how it was the language that I understood: that every object floats in a sea of words, that our perceptions are much more organized because of what we have in our mind, in our brain, when we carry out the act of perception. There is a relationship between language and the world, and the linguistic tools that we develop are even more so a class of tools. If the people living by the sea make boats, if those living in the Alps make tools to climb mountains, those are the tools of subsistence, but something much more dialectic happens with language, because while you assimilate language, you're also assimilating a description of the world, you're being culturized. In this way these things tend to affect everyone somehow.

"This meant that if language was an inherent part of the artistic experience, wasn't it better to

look at it in a critical way, openly, than to do it acritically? I felt that, in a certain way, the only way of dominating language was by using it, which is why I started to understand that this material was incredibly more flexible than any other, that it had qualities that could be dismantled. To give a good example, the early work in neon. This material — if we're talking about using a material in art — was very good for me, as it was used in signs, it was part of the pop culture and wasn't associated with cultured or refined art, but at the same time could be dismantled into all its qualities, creating tautologies.

"Of course we're talking about neon, but we're also talking about language in itself, its flexibility, as I've said about the linguistic use of materials. If I can take from culture, in a variety of ways, elements of meaning and use them to construct a work, as long as I wasn't put in the position of a designer that was marketing new forms and pretty colors, I could use the ready-made as a modus operandi of work and still have a whole universe of meanings to play with and build with, because in the end, you're working with a word — I've also repeated this often: that all writers work with words that have been used by others — I only work with sentences and pages and libraries and books created by others, but evidently in the end I am the author, because I'm the one producing the meaning that didn't previously exist before that creative act."

CA_ At first sight, the impression that one could obtain from your work is that of a production far from concepts such as beauty or emotion, ideas that the greater public generally would like to find in a work of art. What do you think of these categories and in what way do you confront these expectations?

JK_ In one of my first interviews I was asked that question. I said: "Well, I leave the romanticism out of my work and I put it into my life where it belongs! But the interviewer was very attractive! [laughs]. I think that the best way of understanding

it is this: Any supporter of George Bush would be proud to own a cubist picture painted by Picasso. They could have it on the wall in their dining room and say "oh" or "ah" before its beauty. It would also be seen by members of the family, friends and relatives as a work of emotion and beauty with all of the qualities that are attributed to a masterpiece. Nevertheless, if one reads the literature from the cubist period and its first exhibitions, exactly the opposite happened to what happens now. One reads in Gertrude Stein's letters to her colleagues (in her memoirs) about the difficulty of making people take it seriously as art. "Everything is absorbed by culture and begins to have a resonance in history and memory, and that also educates us in the act of looking, and when I say looking, I mean thinking, the type of look that the whole brain is involved with, not just the eyes. This type of thing — in art that makes the difference — comes afterwards. When you start with this, you're committed in the act of entertainment and you're not making art that makes a difference. I think that we can have an aesthetic approximation to everything in the world — approximation essentially related to opinions — with our sensory experience of the world. Anything treated aesthetically, such as a dawn, is beautiful, but it does not constitute a work of art. However, from an aesthetic point of view everything can be considered and is possible. From my point of view, during and after modernism, there is no particular or real relationship — this is a kind of error of German philosophy — between aesthetics and art: they're separate categories. Nevertheless, popular culture and the kind of ideas that have a non-specialized audience with a degree of sophistication still confuse things."

CA_ Part of that confusion between art and aesthetics has created a common area, according to which the type of art that you make would be incomprehensible, directed only at specialists, to a public within the artistic system.

JK_ One of the consequences of modernity has been that something that was a totality was separated:



chair, n hence v; chaise (longue) and chay; (ex) cathedra, cathedral (adj and n), cathedraic; element -hedral, -hedron, q.v. sep.

1. Gr *hedra*, a seat (cf Gr *hezesthai*, to sit, and, ult, E *SIT*), combines with *kata*, down (cf the prefix *cata-*), to form *kathedra*, a backed, four-legged, often two-armed seat, whence L *cathedra*, LL bishop's chair, ML professor's chair, hence dignity, as in 'to speak *ex cathedra*', as from—or as if from—a professor's chair, hence with authority. L *cathedra* has LL-ML adj *cathedrālis*—see sep CATHEDRAL; and the secondary ML adj *cathe-drāticus*, whence E legal *cathedralic*.

final yo soy el autor, porque soy el que está produciendo el significado que no existía con anterioridad a ese acto creativo”.

CA A simple vista, la impresión que uno se podría hacer de su obra es la de una producción distante de conceptos como la belleza o la emoción, cuestiones que en general el gran público desearía encontrar en una obra de arte. ¿Qué le parecen estas categorías, y de qué modo se enfrenta a esas expectativas?

JK En una de mis primeras entrevistas me hicieron esta pregunta. Yo dije: “Bueno, yo dejé el romanticismo fuera de mi obra y lo puse dentro de mi vida, ¿donde pertenece!”. ¡Pero la entrevistadora también era muy atractiva! (risas). Creo que la mejor forma de entenderlo es: cualquier adepto de George Bush estaría orgulloso de poseer un cuadro cubista pintado por Picasso. Podrían tenerlo en una pared del comedor y exclamar “¡oh!”, “¡ah!” ante su belleza. Sería visto también por los miembros de la familia, amigos y parientes como una obra de emoción y belleza con todas las cualidades que se le atribuyen a una obra maestra. Sin embargo, si uno lee la literatura del tiempo del cubismo y sus primeras exhibiciones, sucedía justamente lo contrario de lo que hoy ocurre; uno lee en las cartas de Gertrude Stein a sus colegas (en sus memorias), la dificultad de hacer que la gente lo tomara en serio como arte.

“Todo es absorbido por la cultura y comienza a tener la resonancia de la historia y de la memoria,

y eso también nos educa en el acto de mirar. Y al decir mirar quiero decir pensar, el tipo de mirada según la cual todo el cerebro está comprometido, no sólo los ojos. Esta clase de cosas —en el arte, eso hace la diferencia— viene después. Cuando tú empiezas con esto estás comprometido en el acto de la entretención y no estás haciendo un arte que haga la diferencia. Creo que podemos tener una aproximación estética a todo en el mundo —aproximación relacionada esencialmente a opiniones— con nuestra experiencia sensorial del mundo. Cualquier cosa tratada estéticamente, como un amanecer, es hermosa, pero no constituye una obra de arte. Pero desde un punto de vista estético todo puede ser considerado y posible. Desde mi punto de vista, durante y después del modernismo, no hay ninguna relación particular o real —esta es una clase de error de la filosofía alemana— entre la estética y el arte: son categorías separadas. Sin embargo, la cultura popular y la clase de ideas que tiene una audiencia no especializada con un grado de sofisticación aún confunden las cosas”.

CA Parte de esa confusión entre arte y estética ha instalado un lugar común según el cual el tipo de arte que usted hace sería incomprensible, dirigido sólo a especialistas, a un público que circula dentro del sistema artístico.

JK Una de las consecuencias de la modernidad ha sido que algo que era una totalidad, fuera separado: arte y religión eran una sola cosa antes de la modernidad. Lo que sucedió con la modernidad

es que nuestra religión —desde un punto de vista antropológico— es la ciencia: nosotros no acudimos realmente a los monjes y al rabino para preguntarles por la naturaleza de la realidad; acudimos al fisiólogo o al médico familiar, al ingeniero, pues toda la red de la realidad, la red naturalizada, invisible y sin costuras, la construcción de la realidad, es científica. Desafortunadamente la ciencia no nos ayuda con los asuntos fundamentales del ser humano como la muerte —incluso la vida—, como la religión —es más bien una religión empobrecida en muchos sentidos—, y entonces para acompañar eso... tenemos esencialmente el arte. Así como la filosofía murió en la academia y devino básicamente en historicismo, la religión se convirtió en una suerte de club de campo donde uno puede hacer una llamada —me refiero al modelo de futuro que exporta América, conscientemente o no—, por lo que también el arte es visto de la manera que usted señala; es decir, como algo especializado, ajeno, un asunto elitista. Mientras tanto la construcción de museos está en temporada alta, las exhibiciones de arte contemporáneo crecen y crecen, porque el arte está en un camino en el que uno no puede especular en el sentido filosófico. Sin embargo, no podemos tratar por medio del arte cierto tipo de miradas interrogativas sin hacer afirmaciones al modo problemático de la filosofía tradicional; esto, por supuesto, después de Wittgenstein. Así es que para mí, el arte es ese quiebre de la actividad más primitiva. Es interesante que... yo dije —y siempre me avergoncé de ello—, pero al final de *Art for philosophy* dije algo acerca de que el arte respondía a la



art and religion were just one thing before modernity. What has happened with modernity is that our religion — from an anthropological point of view — is science: we don't really turn to monks or rabbis to ask about the nature of reality; we go to the physiologist or to the family doctor, the engineer, as the whole network of reality, the naturalized network, invisible and seamless, the construction of reality, is scientific. Unfortunately, science doesn't help us with the fundamental issues of the human being, such as death or even life like religion does. It is rather an impoverished religion in many respects, and so to accompany that... we essentially have art. So, as philosophy died in the academy and basically became historicism, so religion became a sort of country club where one can make a call — I refer to the model of the future that America exports, consciously or not, which is why art is also seen in the manner in which you say; that is, as something specialized, strange, an elitist issue. Meanwhile, the construction of museums is in high season, exhibitions of contemporary art grow and grow, because art is on a path on which one cannot speculate in the philosophical sense. However, we can't address certain types of interrogative looks though art without making assertions in the problematic way of traditional philosophy; this for example, after Wittgenstein. That's how to me, art is that breakdown of the most primitive activity. It's interesting that... I said, and I've always been ashamed of it, but at the end of *Art for philosophy* I said something about art responding to the demand for spiritual needs in a time when we essentially don't have religion or philosophy;

and there is a core of truth in my belief about why art is becoming more and more important, even being very specialized.

“The issue is that one sees activities like science financed with public funds, where there are enormous amounts of buildings in which scientists carry out their experiments, much bigger than art museums. The public doesn't understand the specialization of a physicist or a biochemist, or any of these other people, but doesn't feel offended by it. But when the artist carries out the same activity in building built for that — the museum — when they do their own experimentation, which is so specialized and so complex in many regards, the public does feel offended. Why? It's a political problem, because it comes from the mistake of German philosophy, in which art and aesthetics are put together, where of course, each sensory experiment is the same and just as valid as any other, and if you think that art is aesthetics, then it is offensive that someone tells you what art is, because in a certain way it is an attack on your right to sustain the perspective of your own subjectivity, that's how the confusion begins. In the meantime, the scientist doesn't have this problem.

“It's also interesting if you look at the role of the artist in other societies, where they always had an important function, as the artist was not merely an onerous interior decorator — as they are trying to create artists today that make expensive bowties to hang on sofas — but rather they had a very important role in society. And I think that one of

the most interesting things about this explosion of contemporary art, which also plays a great political role in society, is that the artist is more and more integrated and has a great role to play. Now, if they were just interior designers it wouldn't matter too much, but if they continue fighting for the significance and validity of their work, then it will be important. Because in our society, the world is organized by people with short-term goals; power is in the hands of people with short-term goals, businessmen want to see profits, politicians want to keep power and the big decisions are these goals: the short-term. By their nature they can only act like this. In the sense that you need members of society, as part of the thread and all of the texture of society, that have other points of view, they [the artists] have a different contribution to make and that makes society strong.”

CA_ In that respect, could you explain the importance of the artist having a political vision?

JK_ I'll begin with the comment that I made before about the texture of society and the whole question of society, because I believe that that in itself has an inherent political role. I think that those that are committed to culture are committed to the production of conscience, and that is essentially political. That's just to begin with. Art shows us the internal mechanisms of culture. We can't look directly at politics and see it, we need the prism of culture to really comprehend that is happening at political level and artists, to continue our analogy with science, in a certain respect, are researchers

A proposition, and hence in another sense a thought, can be the "expression" of belief, hope, expectation, etc.

demanda de las necesidades espirituales en un periodo en el cual no tenemos esencialmente religión o filosofía; y hay un núcleo de verdad en mi creencia de por qué el arte se vuelve más y más importante, aun siendo muy especializado.

“El asunto es que uno ve actividades como la ciencia, financiada con fondos públicos, donde existen enormes cantidades de edificios en los que los científicos hacen sus experimentos, mucho más grandes que los museos de arte. El público no entiende la especialización de un físico o de un bioquímico, o de ninguna de esa otra gente, pero no se siente ofendido por esto. Pero cuando el artista desarrolla la misma actividad en los edificios contruidos para ellos —el museo—, cuando hace su propia experimentación que es tan especializada y tan compleja en muchos sentidos, el público sí se ofende. ¿Por qué? Es un problema político, porque proviene del error de la filosofía alemana, en la cual se ponen juntos el arte y la estética, donde por supuesto cada experiencia sensorial es tan equivalente y válida como cualquier otra, y si piensas que arte es estética, entonces es ofensivo que alguien te diga qué es el arte, pues en cierto modo atenta contra tu derecho a sostener la perspectiva de tu propia subjetividad, así es como comienza la confusión. Mientras tanto el científico no sufre este problema.

“También es interesante si miras el rol del artista en otras sociedades, cómo tuvo siempre un papel importante, pues el artista no era sólo un oneroso decorador de interiores —como están tratando

de crear artistas hoy en que hacen corbatas caras para colgar sobre los sillones—, sino que de hecho tenían un rol muy importante en la sociedad. Y pienso que una de las cosas más interesantes de esta explosión de arte contemporáneo —lo que también juega un gran papel político en la sociedad— es que el artista se hace cada vez más integrado y tiene un gran rol que representar. Ahora si sólo son decoradores de interior no importaría demasiado, pero si prosiguen luchando por el significado y la validez de su trabajo, entonces importará. Porque en nuestra sociedad el mundo es organizado por gente con metas de corto plazo, el poder está en manos de gente con metas de corto plazo, los hombres de negocio quieren ver utilidades, los políticos quieren mantener el poder y las grandes decisiones son esas metas: el corto plazo; por su carácter ellos sólo pueden actuar así. De manera que necesitas miembros de la sociedad, como parte de los hilos y de toda la trama de la sociedad, que tengan otro punto de vista, y ellos (los artistas) tienen una contribución diferente que hacer, y eso hace fuerte a la sociedad”.

CA_ ¿Podría explicar, en ese sentido, la importancia de que el artista tenga una visión política?

«_ Comienzo con el comentario que hice antes acerca de la trama de la sociedad y toda la cuestión de la sociedad, pues creo que aquello tiene en sí mismo un rol político inherente. Pienso que quienes están comprometidos con la cultura están comprometidos con la producción de conciencia, y eso es esencialmente político. Eso sólo para

comenzar. El arte nos muestra los mecanismos internos de la cultura, no podemos mirar directamente la política y verla: necesitamos el prisma de la cultura para comprender realmente qué está sucediendo a nivel político. Y los artistas —para continuar nuestra analogía con la ciencia— son, en cierto sentido, investigadores haciendo obras de arte y poniéndolas en juego; el artista realmente descubre el andamiaje de los mecanismos culturales, hace visible cómo el significado es producido en la cultura.

“En un sentido este ha sido el proyecto de mi obra y en cierto nivel esa ha sido su misión política: el entendimiento de cómo el significado es producido en la cultura y de ese modo en la sociedad. El error, y el gran problema, es que hay artistas que piensan que el arte es una manera de traspasar un mensaje político, pues el arte colapsa cuando intentas usarlo como una clase de propaganda política; no es accidental que el arte del Tercer Reich y el arte de los socialismos reales fuesen tan similares.

“Para mí, la visión política está en las relaciones, es allí donde se produce la conciencia y el significado, y es allí donde entran las opiniones políticas. Esto es algo que me gusta decir porque a mí me marcó como algo claro y útil, y desde entonces lo he estado usando como una analogía: en la filosofía de las ciencias y la teoría de los modelos, hay modelos que son pruebas y hay modelos que son ilustraciones, y esa es la división aquí: arte y visiones políticas deben ser una prueba, no pueden ser una ilustración”.



making works of art and y putting them at stake; the artist really discovers the scaffolding of cultural mechanisms; makes visible the how the meaning is produced in culture.

"In one sense this has been the project of my work and on a certain level it has been its political mission: the understanding of how the meaning is produced in culture and in that way, in culture. The error and the great problem, is that there are artists that think that art is a way of transferring a political message, because art collapses when you try to use it as a type of political propaganda; it's no accident that the art of the Third Reich and the art of the socialists was so similar.

"To me, the political vision is in the relationships; it's where the conscience and meaning is produced, and it's where political opinions come in. This is something that I like to say because it seemed to me to be something clear and useful, and since then I've been using this as an analogy: in the philosophy of the sciences and the theory of models, there are models that are tests and there are models that are illustrations, and that is the division here: art and political views should be a test. They can't be an illustration." 180

CONSTANZA ACUÑA_ Estudió teoría e historia del arte en la Universidad de Chile y realizó un doctorado en la Universidad de Bolonia, especializándose en arte barroco y pintura cuzqueña del siglo XVII. Actualmente es profesora de arte barroco latinoamericano en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha publicado artículos sobre cine y artes visuales en distintas revistas y catálogos especializados.

Studied Theory and History of Art at the Universidad de Chile and completed her doctorate at the Universidad de Bolonia, specializing in baroque art and 17th century Cuzco-style painting. She is presently a professor of Latin American baroque art at the Arts Department of the Universidad de Chile and has published articles on film and visual arts in a variety of magazines and specialist journals.

JOSEPH KOSUTH_ Artista estadounidense nacido en 1945, en Toledo, Ohio. En 1963, entra al Instituto de Arte de Cleveland y en 1965, se muda a Nueva York, donde asiste al School of Visual Art hasta 1967. Ese mismo año funda el Museo de Arte Normal en Nueva York. Pronto se convierte en un importante líder del arte conceptual. Formado básicamente como artista, también tiene estudios de filosofía y antropología. Su trayectoria y trabajo muestra afinidad con los métodos de investigación de los filósofos Ludwig Wittgenstein y Alfred Jules Ayer. Sus ideas están recogidas en el ensayo *Art after philosophy* (Studio International, 1969), en el cual cita a Duchamp y sus ready-made como verdaderos creadores de la revolución artística.

*This American artist was born in 1945 in Toledo, Ohio. In 1963, he began his studies at the Cleveland Institute of Art and in 1965 moved to New York. He attended the School of Visual Art until 1967, when he founded the Museum of Normal Art in New York. He soon became a key leader of the conceptual art movement. Trained primarily as an artist, he has also studied philosophy and anthropology. His trajectory and work reveal his fascination with the research methods of the philosophers Ludwig Wittgenstein and Alfred Jules Ayer. His ideas are collected in the essay *Art After Philosophy* (Studio International, 1969), in which he cited Duchamp and his ready made as true creators of the artistic revolution.*