

Índice:

Presentación 13

Introducción 16

Un diccionario modal

Juan Fernando de Laiglesia

Diccionario ilustrado

ALÁEZ, Ana Laura	24
ALDEGUER, Manel	28
ALEDO, Jaime	32
ALONSO, Sol	36
ANSON, Martí	40
ARMENTA, Almudena	44
ARREGUI, Manu	48
BANDERA, Nono	52
BARCIA, Ignacio	56
BARREIRO, Toño	60
BERGADO, Bene	64
BERMEJO, Karmelo	68
BISBE, Luis	72
BLANCO, Loreto	76
BRUN, Rosa	80
CÁCCAMO, Berta	84
CANDAUDAP, Luis	88
CARBONELL, Amparo	92
CASÁS, Fernando	96

CERDÁ, Josep	100
CHAVETE, José	104
COPÓN, Miguel	108
CUASANTE, José María	112
CUESTA, Salomé & MIYARES, Bárbaro	116
DOMÉNECH, Maribel	120
FERNÁNDEZ OLIVERA, M ^a Luisa	124
FERRANDO, Bartolomé	128
FREIXANES, Xosé	132
G. ROMERO, Pedro	136
GAÜECA, Miguel Ángel	140
GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Ramón	144
GUZMÁN, Federico	148
HERMO, Carmen	152
HERRANZ, Yolanda	156
HEYVAERT, Anne	160
HUETE, Ánxel	164
IGLESIAS, Marta	168
JEREZ, Concha	172
de LAIGLESIA, Juan Fernando	176
LAMAS, Menchu	180
LAPENÑA, Elena	184
LILLO, José María	188
LOECK, Juan	192
LOOTZ, Eva	196
LÓPEZ APARICIO, Isidro	200
LORENTE, Jaime	204
MARTÍNEZ del RÍO, Luis Jaime	208
MARTÍNEZ, Emilio	212
MARTÍNEZ, Herminia	216
MASÓ, Alfonso	220
MATAMORO, Din	224
MATESANZ, Chelo	228
MEANA, Juan Carlos	232
MÉNDEZ, Holga	236
MENDIZABAL, Elena	240
MIRALLES, Sebastián	244
MOLINA, Miguel	248
MONLEÓN, Mau	252
MORAZA, Juan Luis	256
MUNIATEGIANDIKOETXEA, Manu	260

NAVARRETE, Ana	264
NÚÑEZ, Marina	268
ORTUZAR, Mónica	272
OSAKAR, Pedro	276
PALOMINO, Jesús	280
PASCUAL, Carlos	284
PATIÑO, Antón	288
PELÁEZ, Paloma	292
PEÑAFIEL, Javier	296
PÉREZ AGIRREGOIKOA, Juan	300
PÉREZ-JOFRE, Ignacio	304
PLANAS, Miquel	308
POYO, Txuspo	312
RIERA, Javier	316
ROMÁN, Juan Carlos	320
RUEDA, Isabel	324
SÁNCHEZ CASTILLO, Fernando	328
SEVILLA, Soledad	332
SINAGA, Fernando	336
SOLER, Ana	340
SOLER, Isabel	344
de SOTO, Ramón	348
SOURROUILLE, Eduardo	352
TEJO, Carlos	356
TUDELA, Javier	360
VALCÁRCEL, Isidoro	364
VERA CAÑIZARES, Santiago	368
VICARIO, José Luis	372
VIDAL, Pere	376
VIEITES, Azucena	380
ZABELL, Simon	384
Autores	394

Presentación

Esta obra surge por iniciativa de un grupo de profesores del departamento de escultura de la universidad de Vigo, vivamente interesados en los modos de conocimiento del arte contemporáneo. El formato adoptado como objeto físico y como soporte cultural ha sido el de un diccionario tanto por su facilidad estructural para acoger una numerosa secuencia de artículos, como por lo que históricamente significa de necesaria invitación al singular ejercicio (ilustrado) de las definiciones.

El lento proceso de maduración del proyecto a lo largo del año 2009 dio como resultado decidir que la entrada fuera siempre la misma, pero definida cada vez por un autor diferente. De esta manera, la entrada ARTE se repetiría tantas veces como autores interviniesen. El consejo de redacción determinó también que esta edición se ciñera a artistas profesionales y universitarios del Estado español, se redactase en la lengua mayoritaria de sus cuatro oficiales, y que al exponer la definición de ARTE se hiciera con una doble entrega: un texto escrito y una selección de imágenes del propio trabajo artístico para que palabra y obra se “ilustraran” mutuamente.

Esta apuesta supuso, a medida que recibíamos las colaboraciones, la comprobación en tiempo real de la máxima expresión polisémica de la noción ARTE, y a la vez, disponer de un conjunto de datos de primera mano para dar a conocer este patrimonio sobre el rigor de la creación en la voz de los propios artistas. Nos habíamos propuesto detectar, a pie de obra, su misma esencia praxeológica y cognoscitiva, en unos tiempos en los que los ámbitos culturales han industrializado las diferencias hasta el punto de borrar su perfil genuino considerándolo exotismo prescindible. Pues precisamente, lo que esta colección de documentos transmite es la necesidad de esas diferencias: es decir, el valor propiamente intelectual de la intensidad testimonial, la particular y compleja relación entre imagen fabricada y palabra escrita, y por supuesto, la franqueza al contar lo que está ocurriendo en los talleres del ARTE.

Por todas estas razones deseamos manifestar nuestro más sincero agradecimiento a la generosa respuesta y sorprendente autenticidad de los creadores invitados, incluyendo también a quienes por muy diferentes razones no pudieron intervenir esta vez, entendiendo que el documento que se ha construido aporta una importante muestra del dinamismo que anima el arte español actual. Ello ha sido posible gracias a la entusiasta labor de un buen equipo y al ajustado empleo del soporte económico brindado por nuestra universidad pública.

El Consejo de redacción,
Pontevedra, primavera 2012

Un diccionario modal

Del medio millar largo de libros escritos por artistas, recogidos por Ricardo Marín Viadel en su detallado estudio sobre *La literatura artística escrita por los artistas como fundamentación de la investigación en arte*, más de 400 fueron redactados por reconocidos pintores y escultores del pasado siglo XX, lo que muestra la progresión creciente del ejercicio discursivo realizado por los creadores. Hoy estas manifestaciones escritas se encuentran multiplicadas exponencialmente en ediciones de catálogos, publicación de conferencias y seminarios, compilaciones de entrevistas y dossiers sobre arte contemporáneo. Este corpus documental, emanado casi exclusivamente del encomiable trabajo de los departamentos universitarios de Historia y Teoría del Arte, se ha visto incrementado considerablemente en España por el trabajo de reflexión que se realiza en las facultades de Bellas Artes desde su rango universitario de hace más de tres décadas, no sólo sobre el proceso de la creación sino también sobre la posibilidad de transmitirlo. La organización de talleres, cursos y seminarios dirigidos por artistas que por esas fechas, ya consolidada la democracia, se promovieron desde entidades como el madrileño Círculo de Bellas Artes, el donostiarra Arteleku y más tarde el Instituto de Arte y Estética de la Universidad Autónoma de Madrid, contribuyeron a difundir la función social del creador no sólo como hacedor sino también mostrando sus históricas cualidades de pensador y gestor. Ahora los Departamentos de Arte universitarios y los gabinetes didácticos de los museos, incluso las propias galerías¹, han multiplicado la presencia editorial con textos firmados por artistas, hasta el punto, como un ejemplo entre muchos, por reciente iniciativa de la facultad de Bellas Artes

de Lisboa, de organizar simposios y publicar periódicamente lo que unos artistas piensan sobre la obra de otros creadores².

Esta literatura es ya afortunadamente extensa: desde la célebre compilación de Julius Schlosser (1924) que reunía seis siglos de escritos de artistas, hasta las de R. Goldwater y M. Treves (1945) que los recoge desde el Renacimiento, Walter Hess (1953), las muy rigurosas de Herschel B. Chipp (1968) o las de K. Stiles y P. Selz (1996) que van desde Cézanne hasta los años 90, la oferta documental sobre escritos de artistas de diferentes movimientos (*Art in Theory: 1900-1990*; Motherwell, 1951, Wingler, 1980; A. González G^a et al. 1979; J. Brihuega, 1982; S. Marchán, 1986, Fco. Calvo Serraller, 1987, Siegel, 1992, etc.) se suma a la edición de Historias documentales.³

Pregunta ciega

Werner Hofmann, buen conocedor de esos textos, abría con este párrafo la introducción a su conocido libro de finales de los ochenta *Grundlagen der modernen Kunst* (1987): “La problemática del arte ha quedado sepultada en las bibliotecas, y si vuelve a plantearse hoy, debe hacerse con cierto grado de escepticismo. No debemos abusar del concepto ‘arte’; tampoco hay que idolatrarlo, pues su contenido lo integran obras de arte que podremos referirlas a él o no, según dicte el parecer de un determinado círculo de observadores o consumidores”⁴.

Pues bien, precisamente el núcleo de este volumen titulado **arte: diccionario ilustrado**, consiste insistentemente en la noción misma de arte, y se presenta además en un formato diseñado para las bibliotecas, aunque sin ánimo, claro está, de quedar allí sepultado, sino para que sea visitado con curiosidad y sorpresa, porque ha sido enteramente redactado “por el parecer de un determinado círculo de observadores” que además son todos ellos creadores... Por eso se verá reflejado en sus páginas un inmenso repertorio desde el paradigma a la confesión. Con la energía de un gran programa categorial sobre los límites del arte, las consecuencias que se derivan de su práctica, los sistemas de equilibrio entre lo propio y lo común, los variados métodos de indagación para ordenar lo inabarcable, los procesos de constitución de cada lenguaje particular, la manera de enfocar los asuntos del mundo, y un asombroso abanico de versiones sobre el signo, el rito y lo recíproco. Desoyendo pues, en parte, la recomendación de Hofmann y animados por cierto impulso de radicalidad, en este libro se lanza a un centenar de autores la misma pregunta que Tolstoi tardó quince años en responder: en el prólogo a su libro *¿Qué es el arte?* (1898), se pregunta asombrado si son necesarias “tan terribles fatigas” para acometer esta rara actividad humana. Cuarenta años después Collingwood vuelve a hacerse exactamente la misma pregunta en *The Principles of Art* (“La tarea de este libro es contestar a la pregunta ¿qué es el arte” dice en la primera línea), distinguiendo bien dos tipos de respuesta, la del “artista con inclinación filosófica” y la del “filósofo con gusto artístico”. Del primero dice que “sabe de qué habla, puede distinguir las cosas que son arte de las que son pseudo-arte, y puede decir qué son estas otras cosas: qué es lo que les impide que sean arte”; y del “filósofo con gusto” decía que “se encuentra admirablemente protegido para no decir tonterías; pero no hay seguridad de que sepa de qué está hablando”. A uno le achaca que se mueve con ideas vagas, propias de la crítica de arte que aún no ha llegado a la etapa filosófica para poder construir una verdadera definición de arte, pero que ésta, cuando la redacta el filósofo, puede carecer de firmeza al no fundamentarse en los hechos. Collingwood descubre otra opción: refiriéndose al primer tercio del siglo XX, detecta la “aparición de una tercera clase de teóricos de la estética: los poetas, pintores y escultores /.../que escriben con la modestia y seriedad de quien contribuye a una discusión en la que otros además de él hablan y de la que espera que verdades todavía no conocidas para él salgan a la luz”⁵. Al describir la capacidad de los creadores ¿podríamos pensar que el filósofo y arqueólogo inglés estaba refiriéndose a lo que Edgar Morin llamaría más tarde “racionalidad abierta”? Porque esa noción de confianza en el arte como algo que significa lo todavía-no-conocido⁶, que es expresado además por otros-además-de-él, coincide

muy bien con el tipo de racionalidad que describe Morin a propósito del pensamiento complejo: capaz de gestionar la incertidumbre concibiendo la *unitas multiplex* para sobreponerse a la “inteligencia ciega”⁷ de la seca racionalización, la atomización del análisis y la cartesiana *disyunción* simplificadora. En este punto hay que señalar con gran intensidad que en la invitación a participar en el diccionario se ha producido también una gran ceguera pero de signo radicalmente opuesto: la coautoría colectiva fue aceptada, sí, a ciegas, al responder uno a uno afirmativamente sin conocer el resto de autores con quienes iba a compartirse la obra final... la pregunta por lo *multiplex* del conjunto parecía estar inmediatamente incluida en cada *unitas*... Esa reacción espontánea pareció transparentar el pacto fundacional entre lo propio y lo común, como si ya se diera así una primera definición muda y absoluta, la del consentimiento esencial de un *a priori* que no se discute al oír la pregunta radical ¿qué es el arte?, suponiendo que se trata de algo compartido y multiperspectivo al buen estilo orteguiano.

Texto y tacto

Y es que este “disparador semántico”, esta cuestión desnuda, formulada a quemarropa pidiendo una definición, exige una reconsideración categorial que convierta en finito (de-finir, dar razón final) algo que suele comprenderse como desbordante, algo así como atar las nubes, convertir en receta lo inacabable. Se requiere una actitud tan radical como la pregunta misma, algo así como una radiografía instantánea, de frases claras, apuntando al centro sin equivocarse. Y es muy interesante repasar las diez categorías aristotélicas para comprobar que mientras los escuetos y duros términos del encargo exigen, entre la espada y la pared, respuesta sobre la categoría esencial (sustancia), las declaraciones ofrecidas casi siempre revelaron argumentación por categorías de accidente y circunstancia (cantidad, calidad, relación, condición, acción, etc.), y esto, seguramente, gracias al ejercicio de contraste que el creador debe permanentemente hacer entre el texto y el tacto, la escritura del discurso y la temperatura de lo real, como en espejos enfrentados. Es decir entre los dos órdenes categoriales del ser y del hacer que se encuentran relacionados entre sí.⁸ ¿Se refería a esto Vasari -por cierto el primer artista compilador del pensamiento de los artistas- cuando escribía “*è lecito al penello trattare le cose della filosofia favoleggiando*”?⁹ Porque la simultaneidad de hacer, decir y sentir, promovida por esa acción fabuladora del arte, parece empujar el texto a lo imprevisible de las imágenes, a la vez que estas revelan la lógica que las palabras no pueden decir, como en un bucle secreto no siempre expresado por el autor pero que el lector tiene ante la vista como su código último. Y se observará también que la distribución de espacios en el papel que el diseño ha procurado y que cada uno de los autores ha revisado cuidadosamente, tiene parecida presencia la letra y el icono, como rostros simultáneos: porque aquí la figura no decora la idea, como tampoco el párrafo explica la imagen. Ambos ejercicios son tanto ideas como figuras enlazadas entre sí.

Entiéndase de esta manera, porque el guiño que en el título de este libro se hace a la *Ilustración* no significa que los dibujos “ilustren” o adornen los discursos, (todavía se piensa que si la letra aburre, la foto alegra) sino que más bien lo *iluminado* viene aquí por aquella histórica idea de totalidad simultánea, de voluntad de compendio omnicomprendivo que proporcionaba materiales al entendimiento; de ahí que se haya considerado un todo único la escritura secuenciada y la reproducción a color, estando la lógica y lo imprevisible tanto en una como en otra cosa, indistintamente. Luigi Pareyson lo explicaba recomponiendo la histórica disyunción con una fórmula cristalina: “La interpretación de la obra es la obra misma”,¹⁰ que parece coincidir con las insuperables fórmulas tautológicas de los artistas conceptuales de esos años: Kosuth escribía... “El único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición del arte”¹¹, y Sol LeWitt “El arte es una máquina de hacer arte”, por citar lugares comunes. ¿Será esa la razón por la que algunos autores respondieron de forma natural con imagen cuando se pedía texto y con texto cuando se les pedía imagen? Se verá que en algunos casos la escritura ha preferido desnudarse de ella misma recordando quizás lo que Barthes comentaba por aquellas mismas fechas sobre

el esfuerzo de Mallarmé en la construcción de la Literatura-Objeto¹², de la misma manera que en otros casos lo que parece ser imagen debe leerse como secuencia discursiva.

Podríamos decir en general, y pidiendo prestado el término a Emilio Lledó, que cuando el artista afronta la redacción del enunciado “arte” se produce un caso especial de “fricción hermenéutica”, de cruce entre las estructuras esenciales del entender y las del explicar,¹³ como si se tratara de un particular género literario. Así, el enunciado escrito por el artista, que Matisse entendía como atrevimiento expuesto a “numerosos peligros”¹⁴ puede estar plagado de lo que Austin llamaba “sinsentidos estrictos pese a su forma gramatical impecable”¹⁵ porque su carácter se acerca más a la circunstancia que al registro, cosa que –sigue Austin– resulta muy beneficiosa contra los dogmatismos desafortunados. A menudo sospechamos que ese peligro matissiano de lo circunstancial, se deba a que, desde Werner Heisenberg, el observador desenfoca inevitablemente lo que mira porque en las cuestiones gnoseológicas de las “ciencias humanas” el observador está ya dentro de lo observado.¹⁶

Diccionario circular

Podemos preguntarnos si este libro es realmente un Diccionario. Si seguimos manteniendo que el argumento de experiencia y testimonio se funde y se confunde con el de autoridad y cortesía ¿cómo podremos seguir llamándolo Diccionario? ¿No será más bien un Experienciario o un Testimoniario? O también, si aquí se coleccionan motivaciones y razones para la creación, ¿no podría tratarse de un Motivario o un Razonario, un Creacionario? O, también, dada la operación que su Consejo de Redacción ha practicado sustituyendo el orden alfabético de conceptos por el de autores que tratan la misma voz, ¿no daría lugar más bien a un diccionario de Autorías? Se entenderá enseguida que aquí se ha querido expresar la autoridad a través de la diversidad concatenada de experiencias y la gran intensidad de sus praxeologías individuales. La experiencia autoriza y crea norma: los antiguos diccionaristas, decía Manuel Alvar, no reducían su quehacer a las equivalencias de voces con significados sino que debían *trans-ducere* del código incomprensible en que estaban a otro accesible, explicando, es decir interpretando, gracias a que previamente se había entendido, experimentado y practicado. De esa manera, cada una de las *dicciones* era comentada, nunca dogmatizada por igualdades como hacían los glosarios medievales.

Lo cierto es que gracias a las sucesivas ediciones que tuvieron lugar desde 1780 del *Diccionario de la Academia*, que se entendía como una recopilación lexicográfica y definición de las voces, fue convirtiéndose en órgano normativo. ¿Se dará el caso de ser este volumen que el lector tiene en sus manos la primera edición de una colección de revisiones corregidas y aumentadas cada vez por nuevos y sucesivos autores, aunque sin ánimo normativo? No se olvide que ese diccionario se basaba en los seis volúmenes de aquél otro *Diccionario de Autoridades* de medio siglo antes (Madrid, 1726 -1739) dedicado a Felipe V, donde explicaba en su largo título completo lo especial que era su esfuerzo compilador: *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Ordenadas alfabéticamente, las voces quedaban argumentadas, o mejor dicho, ilustradas, en su verdadero sentido por el propio uso circunstancial que del término hiciera la autoridad escogida en cada caso de entre los literatos del Siglo Oro por “su bien hablar y escribir”.

Es sintomático que, en comparación con aquella empresa dieciochesca, la reciente edición del *Diccionario del español actual* (Madrid 1999) haya sustituido el concepto de autoridad por el de uso, como explicaba el académico Emilio Lorenzo con motivo de su presentación, justificándose ya la solvencia de un término por la sola frecuencia de su aparición en letra impresa en las miles de publicaciones revisadas.

Interesante cuestión la de emparejar frecuencia de uso con solvencia definitoria porque nos afecta aquí de dos maneras. La primera, sobre el interés de profundizar en los significados por vía de los usos, convirtiendo en razón estructural el propio formato repetitivo, porque si bien la mera hipertrofia administrativa de lo cultural parece haber fortalecido hoy el ámbito por una omnipresencia estetizante, conviene mucho (ahora sí, con Hofmann) no sepultar el arte por exceso de idolatría, sino llamando a la autoridad de cada artista a que la use y represente, para que la autoría de su timbre sea diferente cada vez aunque se repita noventa veces. Y la segunda, sobre la capacidad personalizadora de esta práctica, que contradice el anonimato normativo de los diccionarios y la supuesta neutralidad de sus definiciones, porque promueve la circunstancia irrepetible que cristaliza en el sentido, prefiriendo el nervio individual del perspectivismo a la imposible, disecada y quimérica objetividad de la definición.

Pues bien, esa fresca garantía de autoconfianza circula por todas las siguientes páginas. Aún habiendo preguntado lo mismo a cada autor, habiendo ofrecido un pre-texto único, hemos acabado por obtener un verdadero museo divergente, un juego de espejos, una galería de maravillas, como aquellos *cabinets de curiosités*, que, por cierto, una vez ordenados dieron origen a los museos. Por eso este diccionario es también una colección de lo no coleccionable, de lo autorreferencial que parte cada vez desde cero... Como en el caleidoscopio, a cada giro de página, un nuevo pliegue inesperado: he ahí propiamente la etimología de la complejidad en tiempo real, la que se pliega y despliega en aquel gran pliego del mapa soñado por la cartografía ilustrada, que por entonces terminaba de dibujar -a excepción de los polos y algo de África- la geografía completa del globo. La noción de totalidad que sólo el dibujo puede transmitir. Por esa razón, el mapa que a este libro acompaña, firmado por su cartógrafo, es su espacio (léxico, nomotético) esencial. Se presenta plegado, cumpliendo su función de envolver (es decir, implicar), con su índice de topografía nocional, el cuerpo general de todos los territorios recorridos. Con sus cordilleras y sus abismos. Donde el índice se convierte en dibujo y el relieve en interpretación, como en los atlas celestes del universo.

Quizás se trate aquí del primer volumen de un nuevo DRAE, esta vez denominado “Diccionario Recursivo del Arte Español” aún por construir, donde (gramática generativa) cada uno de los elementos se encuentra indefinidamente incluido en los demás. Se entenderá ahora por qué esta introducción que acaba aquí, en este párrafo, era innecesaria: cada una de las colaboraciones, escrita desde una esquina del mundo, introduce todo el universo posible. Lo que cada autor define es ya la mejor introducción a todo el resto. Cada autor ha convertido el diccionario en ilustrada en-ciclo-pedia, es decir en una pedagogía circular del Cíclope como en el ojo de la liebre pintada a acuarela por Durero que refleja asombrosamente todo el taller. Precisamente por eso, siguiendo la carrera de la liebre se leerán estas páginas a salto de mata y en zigzag esférico, en archipiélago deconstructivo e intertextual, en constelación, donde ningún punto de vista es privilegiado y todos son probables.

La fuerza de lo que sigue, casi fosforescente, hará entender por qué estas primeras páginas deben olvidarse ahora mismo. (Están escritas con tinta transparente y se borrarán al pasar la página).

Juan Fernando de Laiglesia

1 Véase el ejemplo de *Files del Musac* (2004) o el de *Serpentine Gallery Manifesto Marathon*, 2008.

2 En 2012 se celebra el III Congreso Internacional con el tema “Criadores sobre otras obras”.

3 Véase la cuidada ordenación del material documental existente en el capítulo *La Literatura artística escrita por los artistas como fundamentación de la investigación en arte* de R. MARIN VIADEL en el libro *La investigación*

en *Bellas Artes* (Grupo editorial universitario Granada, 1998, pp. 228-287). El Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica de la Facultad de Bellas Artes de Madrid ha organizado cursos de doctorado sobre Textos de Artistas. Merecen especial mención la obra de ocho volúmenes *Fuentes y documentos para la historia del arte* (Gustavo Gili, 1982), y referidas a España, la monumental *Historia del arte español* en diez volúmenes (Planeta, 1997) dirigida por Joan Sureda.

- 4 *Los fundamentos del arte moderno*, Ediciones Península, Barcelona 1992, p. 9.
- 5 R.G. COLLINGWOOD (1938), *Los Principios del Arte*. FCE. 1978, pp. 11-14.
- 6 La idea kantiana de “significance without signification” que Collingwood recoge de Croce manifiesta el valor del arte como fantasía que ofrece a través a la intuición algo que el espectador reconstruye mentalmente en su imaginario.
- 7 Edgar MORIN (1990) *Introducción al pensamiento complejo* Gedisa, 1995, pp. 27-35.
- 8 Gustavo Bueno recuerda el principio de *verum est factum* por el que no habría categorías del Ser independientes de la praxis humana.
- 9 Sorprendente similitud con el pensamiento de Kosuth cuando decía en *Arte y Filosofía* (1969): “En este período de la humanidad, el arte puede ser, después de la filosofía y la religión, una de las empresas que satisfaga lo que en otras épocas se hubiesen llamado «las necesidades espirituales del hombre». O, por decirlo de otro modo, podría ser que el arte tratase análogamente del estado de cosas <metafísicas> que la filosofía tenía que tratar mediante afirmaciones”.
- 10 Luigi PAREYSON (1966) *Conversaciones de estética*. Visor, 1988, pp. 132-133.
- 11 Joseph KOSUTH dice que “la habilidad del arte por existir dependerá no sólo de que no cumpla un servicio -como distracción, como experiencia visual, o como decoración- /.../, sino también de su capacidad de mantenerse viable no asumiendo una posición filosófica; pues el carácter único del arte estriba en su capacidad de permanecer por encima de los juicios filosóficos”. (Ibidem)
- 12 En su prólogo al *Degré zéro de la Littérature* (1953) comenta ese carácter aniquilador de la Literatura-Objeto: “la Literatura que tiende desde hace un siglo a trasmutar su superficie en una forma sin herencia, sólo encontrara la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo, en fin, el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin literatura. La escritura blanca de Camus, la de Blanchot o de Cayrol por ejemplo” (trad. cast. Siglo XXI, 1997).
- 13 Comentando a Gadamer, (en *Imágenes y Palabras*, Taurus, 1998, pp. 231-232) estudia “¿qué es lo que entiende un intérprete antes de que exponga su interpretación?” señalando la “fusión de horizontes” y la “mezcla” entre la *subtilitas intelligendi* y la *subtilitas explicandi*.
- 14 Con la frase “Un pintor que se dirige al público, no para presentarle sus obras, sino para revelar alguna de sus ideas sobre el arte de pintar, se expone a numerosos peligros”, comenzaba el célebre y oportuno libro de *Escritos de arte de vanguardia: 1900-1945* (Turner, 1979) de A. González, F. Calvo Serraller y S. Marchán.
- 15 “muchas palabras especialmente desconcertantes, incluidas en enunciados que parecen ser descriptivos, no sirven para indicar alguna característica adicional, particularmente curiosa o extraña, de la realidad, sino para indicar (y no para registrar) las circunstancias en que se formula el enunciado o las restricciones a que está sometido, o la manera en que debe ser tomado, etc. (J.L.AUSTIN conferencias, 1955 *Cómo hacer cosas con palabras*. www.philosophia.cl)
- 16 Véanse los trabajos de Gustavo Bueno sobre las categorías del ser y categorías del hacer y su correspondencia “con la distinción entre totalidades α -operatorias y β -operatorias, distinción que hay que poner en correspondencia con la distinción gnoseológica entre las *ciencias naturales* /.../ y las *ciencias humanas o culturales*”.