

Significado y acción.

Notas sobre arte conceptual en España

Francisca Pérez Carreño

I

La actividad artística que en los primeros años setenta se desarrolla en España dentro de lo que podemos llamar arte conceptual, tuvo características propias que han sido señaladas en múltiples ocasiones. En particular, resulta notable su fuerte carácter político y de oposición izquierdista a la dictadura franquista y a aquellas tendencias artísticas que, según los conceptualistas, convivían cómoda y culpablemente con el poder político y económico. Es indudable, de todos modos, que el auge del conceptualismo español, entre los años 1972-1975, coincide con el final de los años fuertes del conceptualismo internacional y se beneficia de su influencia. También en España, ya desde la década de los sesenta, movimientos protoconceptuales como ZAJ, ligados a experiencias externas como Fluxus, habían llevado a cabo experiencias y acciones artísticas ajenas a los lenguajes y la concepción moderna de lo artístico. En particular, los conceptualistas españoles adoptaron cierto «estilo» conceptual –es decir, cierta pobreza de materiales, utilización de modos de reproducción técnica como la fotocopia o el offset, creación de dossiers–, la preocupación por el lenguaje y el carácter lingüístico de lo artístico y una actitud crítica hacia las instituciones artísticas y el vanguardismo. Mas incluso estos tres rasgos estuvieron teñidos de fuertes connotaciones políticas concretas.

En la polémica que el Grup de Treball mantuviera con Tàpies se manifiesta claramente este aspecto a la vez político y antivanguardista. Tàpies escribió el artículo «Arte Conceptual aquí», en *La Vanguardia* del 14 de marzo de 1973, denunciando la «demagogia» de los conceptualistas catalanes, al exagerar el exclusivista carácter antiacadémico y subversivo de su actividad. En su respuesta a la crítica de Tàpies, los conceptuales (Pere Portabella firmaba) afirmaban: «... el artista, desde su marginación, se opone abiertamente al sistema y al artista privilegiado, celoso defensor de sus privilegios adquiridos en y otorgados por el sistema. Es un trabajador-intelectual-artista ligado al proceso de transformación de relaciones de producción artístico-cultural, en un medio que le es declaradamente hostil por los

mismos hechos por los que le ha marginado»¹. El lenguaje político del Grup de Treball está pleno de expresiones, lemas y tópicos marxistas y antiburgueses. En este grupo en particular, el antifranquismo se funde con el izquierdismo marxista y el catalanismo en una síntesis que era compartida por buena parte de la oposición interior al franquismo en los últimos años de vida del dictador. Es un lenguaje que comparten también los teóricos que acompañaban al movimiento, por ejemplo, Simón Marchán Fiz, participante en algunas actividades del grupo madrileño. Sirvan como muestra sus palabras: «... la necesidad *de recuperación del valor de uso estético social, tanto de los objetos artísticos ligados a la tradición como a los nuevos medios y comportamientos.* (...) Y lo que es evidente es que cualquier práctica significativa, y entre ellas, la artística han de moverse en el doble nivel de la contradicción *específica* y la contradicción *principal*, más amplia, en la dialéctica histórica»².

Está claro que el antifranquismo no era en España una actitud privativa de los grupos conceptualistas, aunque su actividad sí puede considerarse en algunos aspectos como la más radical. El propio Tàpies mantenía una opinión crítica frente al franquismo y, en cuanto a la relación antitética con la vanguardia, junto a la crítica social, era en esos mismos años la seña de identidad del Arte Pop de Eduardo Arroyo o del Equipo Crónica. Hoy son especialmente significativas las palabras de Francesc Torres, uno de los protagonistas del movimiento conceptualista con una trayectoria profesional más exitosa, que recuerda cómo se ha convertido en «historia en mayúsculas» lo que para ellos era «fruto directo de la urgencia, la convicción, la inocencia, el coraje y los pocos años»³. La lucidez con que se refiere a esos años le hace referirse a la polémica con Tàpies de un modo claro y abierto poco común hoy, recordando que, a pesar de todo, «habíamos dado en el clavo o, mejor dicho, en tres clavos: uno, en el clavo ideológico del papel de la obra de arte como un valor de cambio y significativo de clase en una sociedad capitalista (...), dos, en el clavo puramente político de quien controlaba el arte catalán en aquel momento y tres, en el clavo cultural al dejar claro que el mundo de la cultura catalana era tan vertical e intocable como el de la cultura española»⁴.

¹ S. Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, p. 431. *Sobre la polémica entre Tàpies y el grupo conceptual catalán*, cfr. P. Parcerisas, «El Grup de treball: art i ideologia política», en *Grup de Treball, Cat. Ex., Barcelona, MACBA, 1999*, pp. 33-46.

² Ídem., p. 289.

³ F. Torres, «Lo que el viento se llevó», *Lápiz*, 87, 1992, p. 22.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

Valeriano Bozal ha analizado los presupuestos teóricos del conceptualismo español basándose en el reconocimiento de su inspiración marxista: «... el punto de partida del análisis era la noción marxiana de valor de uso»⁵. Desde esta perspectiva se atacaba la concepción moderna de la obra de arte justo en su mismo núcleo: su pretendida cualidad estética. Según esta concepción, las obras de arte serían objetos de un «incalculable» valor de uso, su cualidad estética, y alcanzarían en el mercado un precio que no tendría que ver con su valor de cambio, sino que descansaría en la mitificación de su carácter de pieza única y original y en aquella cualidad estética, que es su valor de uso, y que consiste, paradójicamente, en su perfecta inutilidad. En contra de esta idea de la inutilidad del arte presentó Alberto Corazón en la Bienal de París de 1973 su documento *En favor de un arte perfectamente útil*.

II

Las diferentes expresiones del arte conceptual compartían la puesta en cuestión de una concepción tradicional de la obra de arte. Critican su presunto carácter puramente sensible, libre de códigos semióticos o lingüísticos; su supuesta autonomía física y ontológica, respecto al espacio empírico, o ideológica, respecto a la política y al mercado; y su valor como objeto único, original e irrepetible al que los conceptualistas contraponen la iterabilidad de la idea, del concepto. Los conceptualistas españoles proceden a investigar cada uno de estos aspectos de la obra y del trabajo artístico, insistiendo en su carácter heterónimo. Su actitud fuertemente materialista les alejó de la tendencia conceptualista más mística: la pretensión de realizar un arte inmaterial, la desmaterialización del objeto artístico como meta⁶ presente entre algunos conceptualistas americanos. Las derivaciones hacia el Body Art, las acciones o las instalaciones, al margen del conceptualismo puramente lingüístico, tienen que ver con esta experimentación sobre el objeto artístico, su significado y su valor.

Dentro de la corriente lingüística más paradigmática se encuadran los trabajos del Grup de Treball. Marchán los ha incluido en el conceptual «ideológico» señalando su fuerte contenido político, aunque sus trabajos están claramente influidos por el conceptualismo lingüístico internacional. En el

⁵ V. Bozal, «Del arte objetual al arte de concepto», *Arte del siglo XX en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 559.

⁶ L. Lippard (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York, 1973.