

sentación». Las referencias filosóficas de los conceptualistas en Europa y América, principalmente a Wittgenstein y la filosofía analítica, son aquí sustituidas en general por las referencias más sociologistas y semióticas, de inspiración saussuriana y barthesiana, que se impondrían en la teoría estética internacional a partir de los años ochenta. En el grupo madrileño, en torno al proyecto editorial *Comunicación*, las ideas que predominaban eran de tipo semiótico, más que estrictamente lingüístico. *Comunicación* tradujo obras de lingüística estructuralista, del formalismo ruso y de semiología francesa, incluidas obras pioneras de semiología de la imagen. Las investigaciones de Alberto Corazón giraron desde el principio en torno al signo gráfico y la imagen, y su actividad profesional como diseñador gráfico atestigua su interés por ese campo. En todo caso, la consideración de cualquier modo de comportamiento humano como una actividad significativa, está en la base de muchas de sus obras, por ejemplo, en *Plaza Mayor, análisis de un espacio*, en cuya realización participaron, además de Corazón, Juan Manuel Bonet, Simón Marchán, Esther Torrego y J. M. Gómez. Así pues, el arte conceptual español de los años setenta fue innovador en el sentido de aproximarse en sus obras y con su actitud a la práctica neoconceptualista de los años ochenta y a su concepción estructuralista (y postestructuralista) del signo artístico<sup>10</sup>. Además de la fuerte impronta estructuralista, hay coincidencias muy ilustrativas en los temas; por citar sólo una, básica en el arte feminista, la relación entre la ideología patriarcal y el autoritarismo: Ferrán García Sevilla crea una obra titulada *Patrius, Patria, Patrium* (1976), (quizá influido por *Almost Like Sleeping* [1975] de Torres), bajo la misma idea de la feminista M. Kelly en su *Gloria Patri* (1992).

El arte neoconceptual de los ochenta tiene un contenido y una intencionalidad política característicos; pero eso no significa que el arte conceptual de los sesenta fuera neutro, ni apolítico. Sobre todo el grupo inglés, *Art & Language*, identificaba su posición antivanguardista con su izquierdismo político, de tal manera que la crítica de la obra de arte única y de los conceptos básicos de la estética moderna, el sujeto como genio creador, la cualidad original e inefable de la obra, y la actitud contemplativa e intuitiva del espectador, eran identificados como la legitimación estética del capitalismo individualista burgués. Años después, en unas palabras autocríticas de Harrison se explica el regreso a la pintura como el reconocimiento del dogmatismo de su práctica anterior: «A pesar de las diferencias en los medios, parecía que estaba en peligro de repetir los errores de la tradición del rea-

<sup>10</sup> Cfr. entre otros B. Wallis, (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York Museum of Contemporary Art, 1984.

lismo socialista: asumir su propia honestidad moral y política mientras 'revelaba' confusión y prejuicios en el resto»<sup>11</sup>. De hecho, parte de los trabajos neoconceptuales de los años ochenta recupera la pintura o se impregna de estética pop. Piénsese incluso en las obras pictóricas del paradigma del conceptualismo lingüístico Art & Language, por ejemplo, *Retrato de V. I. Lenin en julio de 1917 disfrazado con peluca y ropa de trabajo, en el estilo de Jackson Pollock*, de 1980. En esta obra, una muestra entre otras de apropiacionismo, Art & Language consigue que el rostro de Lenin sea perceptible entre las líneas y churretes de pintura a lo Pollock.

### III

En una definición restringida de arte conceptual, casi ninguna de las actividades de los artistas españoles a partir de 1975 tiene cabida. El arte conceptual no es ni un arte sobre el concepto de arte (Kosuth), ni un arte lingüístico (realizado básicamente con lenguaje verbal), ni siquiera un arte en el que lo fundamental fuera la idea, cuya realización material sería secundaria. Remitiéndonos a la última concepción, el arte como idea, parece que la teatralidad tanto de la instalación como del *land art*, centrándonos en dos de las derivaciones más frecuentes del conceptualismo, escapa a las pretensiones antiobjeto del paradigma conceptual. Es por eso que el término conceptualismo o arte conceptual se ha convertido en un cajón de sastre. Las relaciones con el conceptualismo que aquí me interesa señalar son, sin embargo, fundamentales. Es un hecho que el rechazo antiformalista de soportes tradicionales y de la concepción formalista de obra de arte derivó en muchos casos hacia la instalación, la acción y el *body-art*.

En la trayectoria de los artistas que han continuado en la órbita del conceptualismo durante estos años se puede señalar como dominante la tendencia a la instalación: entre otros en Francesc Torres, Nacho Criado o Antoni Muntadas. El primero ha mostrado una preferencia por los contenidos políticos y autobiográficos, como en *Almost like Sleeping* (1977), *Belchite / South Bronx* (1987-1988) o *Non Plus Ultra* (1988). Sus instalaciones han evolucionado desde el tema de la memoria personal y colectiva, hacia un análisis de las estructuras antropológicas del comportamiento, más alejado de los análisis estructuralistas, pero siempre cargado de contenido político y de reflexión sobre las formas contemporáneas de comuni-

<sup>11</sup> P. Wood, F. Francina, J. Harris, y C. Harrison, *Modernism in Dispute*, Londres, The Open University, p. 245.

cación y de dominación. En ocasiones como *Esta es una instalación que lleva por título...*, de 1979, el concepto de arte se convierte en el tema de la obra y el planteamiento es bastante «conceptual» al proponer diferentes «títulos» que en realidad forman parte del contenido y ofrecen diversas aproximaciones a lo artístico, como «esta es una instalación que lleva por título instalación con ciento cincuenta y dos títulos». Sin embargo, la orientación de la obra, en consonancia con las preocupaciones de su autor, es claramente antropologista. *Esta es una instalación* es una obra sobre las actividades humanas que tienen conexión con lo que llamamos arte, la fabricación de objetos, de imágenes, el ritual, mostrando a la vez la cercanía y la distancia de las representaciones artísticas entre sí, en la historia y su lugar en la vida del hombre: «... el Arte (entendido en un sentido laxo como realización de objetos no verbales, manipulación totémica de la realidad, conducta ritual, magia, religión, etc.)»<sup>12</sup>.

La obra de Antoni Muntadas se inscribe más fácilmente en la investigación sobre los mecanismos ideológicos o en las diversas formas de comunicación, es decir, en las formas de manifestación del poder y de las estructuras jerárquicas en las diversas formas de lenguaje. Obras como *Exposición* de 1985 se acercan, por un lado, a las primeras formas de arte desmaterializado heredadas de la exposición *Vacío* de Klein, pero son, sobre todo, un análisis de las condiciones materiales de toda significación. Consistía en exponer los expositores como obra, sin lo que cabría esperar que fuera la obra misma; los continentes sin el contenido. La semiótica de la situación, como en tantas otras de sus obras, la mera estructura comunicativa, se convierte en la obra mostrada.

Las instalaciones de Nacho Criado han tenido siempre un tono metaartístico, es decir, de reflexión sobre la historia del arte, y han desarrollado la componente más dadaísta y duchampiana del conceptualismo. Incluso sus referencias más formalistas lo son, como el uso del cristal en la exposición *Piezas de agua y cristal* de 1991 y la ya antigua tematización dadaísta de la botella cubista de anís («El mono»). La investigación sobre los materiales parecería un desarrollo de la poética formalista si no fuera porque no tiene como finalidad la creación de una experiencia estética, en el sentido de percepción de cualidades artísticas, sino la experimentación y el análisis de experiencias estéticas, en el sentido más básico de sensibles, perceptivas. La creación de moho en los cristales del Palacio de Cristal tiene que ver con la manipulación de lo azaroso y lo natural no artístico en *Umbría Zenobia* 1991, mientras que las termitas habían hecho un buen trabajo

<sup>12</sup> F. Torres, *La cabeza del dragón*, Madrid, MNCARS, p. 100.