

sentido más estricto de arte conceptual o conceptualismo lingüístico y siempre desde una perspectiva marcadamente política, se utiliza el lenguaje verbal al tiempo como vehículo artístico y como objeto de la obra de arte. En la tradicional oposición entre imagen y palabra como sensibilidad y concepto, se critica la asimilación del arte al primero de esos opuestos y, a pesar de negar que se mantenga la oposición, se apuesta en principio por la utilización del lenguaje verbal para la creación de obras. La exposición organizada por el MACBA en 1999 sobre Grup de Treball recupera el aspecto característico de las exposiciones sobre arte conceptual: expositores con documentos, carteles en lugar de cuadros, mesas con sillas en las que el espectador - lector puede examinar los objetos presentados. El grupo inglés *Art & Language* es el análogo más cercano. El espectador no es un mero receptor pasivo, sino que se convierte en un lector que realizaría, si realmente se dedicara al estudio de la obra, una actividad intelectual verdaderamente notable. El rechazo de las prácticas artísticas tradicionales tiene en su base el de la obra de arte única como objeto no reproducible. Por el contrario, los carteles y los documentos conceptuales permiten una reproducción mecánica y consiguientemente su distribución fuera de los canales artísticos habituales. La diferencia con el grupo inglés es otra vez obvia. Frente a la centralidad del tema del arte y del lenguaje en éste, los catalanes se refieren una y otra vez a las cuestiones políticas. Incluso en las obras que tienen una referencia artística, es la crítica a la institución del arte lo que predomina sobre el análisis mismo del lenguaje.

Más que un teórico el artista conceptual español es un activista, un vanguardista en su crítica de la institución del arte. Si bien la vanguardia clásica pretendía básicamente hacer la crítica de la institución artística burguesa desde los límites de los propios medios y procedimientos y, en todo caso, en los museos y las galerías, los nuevos vanguardistas abandonan tanto unos como otras y presentan la crítica de los aspectos externos, el precio de las obras, el valor de la firma, etc. En el *Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) y Documenta 5 (1972) a Kassel (1973)* exponen una lista de los participantes en ambos certámenes y de su cotización. En la misma línea de crítica de los certámenes y de su utilización por el mercado con la connivencia de críticos e intelectuales se presenta el *Texto para la muestra de arte Múltiple* de 1974 en dos hojas de papel mecanografiadas. En la criticada separación entre el arte y la vida, los conceptualistas, con estas acciones, introducen en los ámbitos artísticos de

<sup>7</sup> F. Torres, «Lo que el viento se llevó», *Lápiz*, 87, 1992, p. 22.

<sup>8</sup> F. Torres, «Lo que el viento se llevó», *Lápiz*, 87, 1992, p. 22

exposición los elementos «vitales» normalmente ocultados pero presentes y determinantes en la actividad artística. Con su aspecto no artístico, esto es lingüístico, reproducible, en materiales pobres, la vida entra en los espacios y las instituciones artísticas notablemente como crítica de ellas mismas. Como prueba de que el poder del vehículo es en ocasiones mayor que el del mensaje se da el hecho de que las propias instituciones han seguido funcionando del mismo modo, aunque sea con la presentación de obras que las atacan. Si bien esa es una prueba de una conocida crítica hacia los conceptuales, no implica de todos modos su asimilación ideológica por el estamento institucional. Torres ha hablado, en sentido contrario, de «materializar su actividad y articular su discurso en el feudo del adversario»<sup>9</sup>. Es decir, de utilizar la institución del arte precisamente en contra de sí misma.

La última de las obras del Grup de Treball como tal grupo fue su *Campo de Atracción. Documento. Trabajo de información sobre la prensa ilegal en Cataluña*, de 1975, en el que exponen junto a números de prensa clandestina, textos e imágenes sobre la actualidad política de represión de aquellos años. La obra fue presentada en la Bienal de Venecia de 1976 y aparecía bajo el título *Vanguardia artística y realidad social en el Estado Español. 1936-1976*, junto a otras de carácter pop o informalistas como muestra del arte antioficial realizado en España. El trabajo artístico consistió en la selección y presentación de material de prensa y puede considerarse en este sentido como trabajo teórico o de segundo orden, pero no de carácter metalingüístico o crítico, sino al servicio del mensaje político. En este proceso acierta a introducir realmente el ámbito de la vida en la institución artística y a replantearse el valor de esta institución si no sirve a este efecto. En esta actitud antiinstitucionalista se explica el carácter conceptual de las obras de aquellos años.

Para los artistas conceptuales el material propio de la obra de arte son los significados y no la forma, y el trabajo artístico consiste en la manipulación de los significados y no de la pura forma. La reflexión ha por ello de ser teórica y la interpretación distinta de un acto de pura contemplación sensible. Ahora bien, como vemos, los conceptuales españoles, en general, no hicieron nunca del significado lingüístico ni, por tanto, del signo lingüístico, el único material de sus obras, ni lo que es más significativo, lo reificaron y transcendentalizaron al modo romántico, como podría acusarse de hacer a un Kosuth. El lenguaje fue utilizado bien en la crítica de las instituciones artísticas, bien como instrumento político o de análisis de los comportamientos, siendo secundario el interés filosófico sobre el mismo. Así,

<sup>9</sup> F. Torres, op. cit., p. 24.

por ejemplo, en 1973 el Grupo prepara un cartel, editado por el Colectivo «Solidaridad con el movimiento obrero», que reproduce las entradas «Repressió», «repressiu-va» y «repressor-a» del Diccionario General de la Lengua Catalana. *Solidaridad con el movimiento obrero* es una obra que, en principio, remite a otras como las de Kosuth, que reproducen definiciones de diccionario de términos que se refieren, bien al arte –como «arte» o «imagen»–, bien a la filosofía, –como «tiempo»–, o al lenguaje más cotidiano –como «agua»–. Sin embargo, la intencionalidad política del Grupo domina cualquier lectura posible de la obra. Lo mismo sucede con la obra realizada en 1977 sobre el mismo tema por Alberto Corazón que, además, introduce el elemento gráfico característico de su producción. En su obra también se reproduce la definición de «represión» y en ella se realiza una manipulación gráfica de la cabeza del empalado del *Desastre* de Goya «Esto es peor», de fuerte valor expresivo. La reproducción, la manipulación y la utilización de las técnicas pop, no eliminan, sino que, al contrario, subrayan, la expresividad de una imagen, por otro lado extraída (casi rescatada) del aséptico contexto del arte. La intencionalidad filosófico-lingüística de Kosuth desaparece de las obras españolas en las que una mera definición se convierte en una crítica y en una denuncia. Del mismo modo en que un cristal o una superficie perfectamente pulida en las que está pulcramente inscrita una definición de diccionario convierte a ésta en un objeto y una acción diferente del mero definir, así el uso de la serigrafía o del offset, y la elección del término «represión» la convierten en una denuncia.

En el caso de Corazón la denuncia política se acomoda a su propia concepción del trabajo artístico. La manipulación de imágenes artísticas previas tiene la finalidad de explorar y mostrar el carácter lingüístico, semiótico y mediador de toda imagen, incluida la artística. En el caso de *Represión* se apela al valor político de la propia obra de Goya, rescatada del contexto artístico. En este contexto, la obra de Corazón de aquellos años, *Manipular la imagen*, o *Leer la imagen*, de 1971, representa en España y con un contenido altamente político, tendencias como la de John Baldessari en Estados Unidos, cuya influencia en el neoconceptualismo de los ochenta es decisiva. Sus trabajos de documentación están guiados por el mismo principio, el análisis ideológico de las imágenes artísticas, publicitarias, cotidianas, que guiaría en los ochenta las obras de Barbara Kruger o Félix González Torres, a pesar de diferencias obvias en cuanto al soporte y la posibilidad de exposición pública.

Para el arte conceptual español es determinante, ya en aquellos años, la preocupación por el lenguaje y por su contenido ideológico, lo que los teóricos de la posmodernidad denominarán después «la política de la repre-