

**O. PIJUAN, LL. UTRILLA, C. PAZOS, M. TRALLERO**

**ARTE Y USO**

Març, 1974

En nuestra ponencia hemos pretendido hacer, más que otra cosa, un análisis de la realidad y de las condiciones en que se desarrolla esta realidad. Es decir, la investigación y la documentación del arte conceptual, en que condiciones se está realizando en este momento y en nuestro país.

Nosotros no podemos presentar ningún resultado concreto en nuestro trabajo; lo que hemos tratado de hacer es enumerar unas hipótesis de trabajo, hipótesis que habría que continuar investigando para comprobar si son reales o si es necesario variarlas. También creemos que el resultado de este trabajo vendrá determinado por el resultado global del ciclo.

El objeto concreto de nuestro trabajo ha sido la comunicación en el arte conceptual. Hemos visto que investigación y comunicación son dos elementos de un mismo proceso, pero con una serie de clarificaciones a hacer. En primer lugar, la investigación puede darse separada de la comunicación; en segundo lugar, la comunicación puede resultar en ella misma un proceso de investigación. Hemos centrado el trabajo en la comunicación porque parecía que reunía el interés de los componentes de esta ponencia y porque otras ponencias pensaban tratar, precisamente, y de forma exhaustiva, el problema de la investigación.

Para tratar el problema de la comunicación en el arte conceptual, hemos utilizado dos niveles de análisis. El primer nivel es teórico, y en él se intentaría aportar los elementos necesarios para hacer un segundo nivel de análisis práctico o sociológico sobre las condiciones reales en que se desarrolla la investigación y la comunicación, en general, del arte conceptual.

Nuestra definición del trabajo ha sido muy simple, puede incluso que demasiado esquemática, pero que puede aportar alguna luz sobre el problema. Por una parte, creemos necesario aportar unos términos, mínimos, de sociología de la comunicación y por ello hemos de hablar de emisor, de mensaje y de receptor. También nos ha parecido necesario mantener el esquema tradicional de artista - obra - público. Otro sistema es el de tipo económico, y entonces nos hemos fijado en el productor - producto - consumidor. De esta forma vemos que el primer apartado de la ponencia viene definido por artista - emisor - productor que, de alguna manera, viene a responder a la pregunta de ¿Quién realiza la comunicación? Un segundo apartado del mismo esquema sería la obra - mensaje - producto, que respondería a ¿Cómo lo hace? Finalmente, un tercer apartado sería el de público - receptor - consumidor, y respondería a la pregunta ¿Para quien se realiza?

En el primer punto, es decir, el de quien lo realiza artista - emisor - productor, un análisis de tipo teórico permite contemplar en un futuro, incluso como realidad inmediata, la presencia de especialistas de diversos campos y diversas disciplinas, como pueden ser el matemático, el sociólogo, el lingüista, como posibles emisores - artistas -

productores. La realidad, en cambio, ha demostrado que, generalmente, los que hacen arte conceptual, ahora y aquí, son artistas tradicionales, generalmente del campo plástico, con formación tradicional, que no siempre se ha de identificar con formación academicista, pero que vienen caracterizados por una formación de tipo manual y con una ausencia de formación teórica. Se tratará, entonces, de indicar los problemas derivados de la presencia del artista tradicional en el arte conceptual; y también de juzgar cuales han sido las causas de la conversión del artista tradicional para pasarse al sector del arte conceptual.

El segundo punto trataría de responder a la cuestión de como lo realiza, y centramos nuestra atención en la obra, el mensaje y el producto. Un análisis teórico nos indica que, efectivamente, se ha producido un cambio en el código sin que exista una correspondencia con el canal de comunicación. Se mantiene la ininteligibilidad del código y, por tanto, aumenta las posibilidades del público consumidor. Un análisis sociológico de las condiciones actuales nos permite ver que la ruptura es sólo aparente y no real, y que se podría traducir como la sustitución de las formas tradicionales por un consumo de formas nuevas.

El tercer punto trata de responder a la cuestión del porqué se realiza, es decir, el público, el receptor, el consumidor. El análisis teórico nos dice claramente que ha habido un proceso de cambio cualitativo, haciendo una distinción entre público y espectador. Nosotros hemos introducido aquí los conceptos de valor de cambio y valor de uso en cuanto al producto, es decir, de la obra que se realiza en estos momentos. Hemos visto que en relación con la obra tradicional, el cuadro, el valor de uso ha disminuido, y esto ha hecho alterar sensiblemente el valor de cambio, el dinero que tradicionalmente se pagaba por un cuadro. Pero, en cambio, vemos también que la composición social del público es similar; el público que tradicionalmente asistía o iba a las exposiciones tradicionales, continua asistiendo a las muestras de arte conceptual, con pocos cambios cualitativos. De cara a un futuro, y éste sería un tema que valdría la pena estudiar a fondo, porque pensamos que se podría llegar a convertir al público-receptor-consumidor en artista-emisor-productor, o bien una segunda alternativa, que sería la conversión actual del artista en un especialista de la comunicación al servicio de unas comunidades que deseen realizar un amplio programa de acción comunitaria.

## 1. Artista - Emisor - Productor

Tratemos del artista-emisor-productor. Cambiando el esquema, digamos muy rápidamente como tendría que ser dicho, artista, en teoría, y detengámonos un poco más en un análisis sociológico de la realidad. A pesar de que los teóricos y críticos del arte conceptual insistan en la necesidad de que sean personas procedentes del campo científico, matemáticos, sociólogos, lingüistas, etc., la realidad es que, por ahora, la mayor parte de los artistas conceptuales provienen de campos que no son científicos. Será interesante hacer una distribución de los tres campos de donde provienen los artistas en la actualidad; en primer lugar, el artista tradicional, no en el sentido peyorativo de la palabra. En segundo lugar, el artista que proviene de otros campos artísticos; un ejemplo podrían ser los músicos, que han llegado al arte conceptual, igual que los artistas tradicionales, por un camino de búsqueda, síntesis y sensibilidad, y que

muchas veces emplea el mismo lenguaje que empleaba en su quehacer artístico para hacer arte conceptual. En tercer lugar, estarán los estudiantes de Filosofía y Letras, estudiantes de Arte, que forman el grupo más teórico, y que están en este momento en mejor disposición para poder ocupar el lugar teórico de los científicos, de los que hablábamos en principio.

El hecho de que la mayoría de los artistas conceptuales vengan de un campo tradicional, crea una serie de problemas que valdría la pena analizar, porque influyen bastante en la realización de la obra.

### 1.1.- Economía

En un esquema tradicional de artista-obra-público, se sabía que, mediante la obra y el trabajo y en un plazo más o menos largo, el artista podría llegar a subsistir económicamente. Este esquema era bastante seguro y podía orientar todo su trabajo hacia esta finalidad. En el caso del artista conceptual, las condiciones ambientales han cambiado y el esquema es diferente; es imposible que el artista conceptual viva de su trabajo. En principio, su arte no está a la venta, no es vendible porque está hecho de ideas e información y, aunque estas ideas y esta información se materialicen, no existe mercado. Nosotros ignoramos si realmente los artistas conceptuales, de los cuales recibimos información en revistas extranjeras, subsisten de la venta de su obra; es posible, mediante la obtención de becas o de una política agresivamente comercial de ciertas galerías. En nuestro país, este caso no se da, no decimos esto lamentándonos, sino como la constatación de un hecho real que hay que tener presente. El artista conceptual ha de ser un amateur, en el sentido económico, y ha de buscar otras formas de subsistencia, mediante trabajos alternativos, que pueden estar más o menos identificados con la actividad conceptual. Suponemos, además, que el día que en el campo conceptual comiencen a trabajar los científicos, en colaboración con los artistas, aquéllos no se plantearán el problema económico. Creemos que vale la pena plantearse este problema, inicialmente, que el artista conceptual no puede vivir de su trabajo; que este planteamiento altere o no el resultado de su obra, es un problema a discutir.

### 1.2.- Colonialismo artístico

En ciertos momentos se ha hablado de un cierto colonialismo artístico, significando que dependemos de lo que se está haciendo en Nueva York, en París, etc. Es posible, pero no seguro, por varios motivos. En primer lugar, los esquemas en que se mueven los artistas conceptuales en el extranjero no son los mismos que los nuestros. Por otra parte, el hecho de que el arte conceptual se haya desligado, en principio, del dominio de las principales centrales de venta artística, hace que haya abandonado el cosmopolitismo, que tan estéril convertía al arte tradicional. De esta manera, nos es posible ver diferentes proyectos, acciones, texturas, etc., similares, que surgen indistintamente, en lugares alejados entre sí y sin aparente comunicación, sin que unos copien a otros.

### 1.3.- Relaciones

Otro aspecto que el artista conceptual, al igual que el tradicional no ha querido o podido evitar es la utilización de una serie de medios, que podríamos llamar de unión entre él y

el público. Estos medios serán los concursos, las críticas en un diario..., una serie de tópicos que afectaban al artista tradicional y que, de no evitarse, también afectarán al artista conceptual.

#### 1.4.- El estilo

El artista tradicional llegaba a tener un cierto estilo más o menos personal, mediante unos conocimientos, unas influencias, una selección, etc. Una vez conseguido este estilo propio, difícilmente alternaría su manera de pintar con otra, es decir, no trabajaría a la vez con dos estilos distintos. Posiblemente, la búsqueda constante de nuevas posibilidades creadoras le llevaría a una esquematización, a una pureza de su estilo, incluso por un proceso de ruptura llegaría a hacer un giro de 180 grados. Pero estamos convencidos, como decíamos antes, que no alternaría dos estilos distintos, incluso trabajando con dos procedimientos o técnicas distintas.

El artista conceptual parece que, por la herencia o tradición, sigue el mismo camino; difícilmente alternará el Body art con el Land art, o con las experiencias subsensoriales. Creemos que esto es un error porque no se ha de confundir un estilo artístico (pictórico) con toda una manera de hacer "conceptual", en que cada una de las experiencias que hemos señalado son parte de un mismo proceso. El arte conceptual no es un estilo más dentro de la práctica artística, sino una reflexión desde dentro del hecho artístico.

Con relación al estilo, se hace necesaria otra reflexión, y ésta es la del sistema de reproducción o de plasmación física de las ideas. Es evidente que en los cuatro o cinco años que determinada gente del país está trabajando en el arte conceptual, sea por la información recibida (revistas extranjeras, viajes, etc.), se ha ido creando un lenguaje conceptual, unos códigos de comunicación, que han tomado la carta de naturaleza de un estilo y que podrían tener unas constantes: la no utilización artística de los medios empleados, la fotocopia, el film de 8 mm, las diapositivas, las fotografías de aficionado, en contraste con las fotografías de profesional. Se puede decir que el artista conceptual intenta mantener esta cualidad de no artísticidad.

Es sintomático y un hecho constante en el campo de la búsqueda de nuevos medios de comunicación, que en determinados campos publicitarios se copien estos medios no artísticos para la consecución de campañas publicitarias más eficaces.

Habremos de tener en cuenta, sin embargo, el no caer en un cierto mimetismo a nivel de propuesta y no de realización del hecho que, por parte del artista conceptual, intente buscar medios más perfeccionados de reproducción, como pueden ser el video-tape, o el film de 16 mm, cuando la realidad del país no permite el uso constante y multitudinario de estos medios, tan corrientes en el uso de artista conceptuales en el extranjero.

#### Los equipos

Otro objeto de estudio son los equipos. En toda la historia del arte contemporáneo, los equipos han sido una constante de trabajo entre los artista, pero a partir de unas mínimas ideas (no matizaremos aquí el mayor o menor grado de comunicación entre sí) que han sido un vehículo de ayuda, colaboración esporádica, utilización de lugares comunes,

etc. Siempre es este criterio el que nos parece que ha prevalecido como vehículo de unión.

Dentro del arte conceptual este caso también se ha dado e incluso podríamos decir que el arte conceptual en nuestro país ha funcionado a partir de equipos de trabajo. Esto, que podría ser una de las rupturas más claras con respecto al arte tradicional, ha quedado sólo en puro intento. Por una parte, continúan existiendo los equipos de artistas que se han unido por motivos de amistad, fuerza común, utilización de espacios, etc. Por otro lado, existen equipos en que la comunidad de ideas, "visión artística" o incluso política de la realidad circundante es el nexo de unión. Pero fuera de esporádicos casos de algún equipo en que la fuerte personalidad de uno de los artistas ha arrastrado a los demás en una obra común (equipos desaparecidos), no se han dado obras colectivas. Es decir, dentro de cada equipo el artista desarrolla su propia obra, que a veces está más cerca de la obra de otro artista de otro grupo que de la de sus propios compañeros de grupo.

Valdrá la pena preguntarse si lo que están haciendo los equipos, en la actualidad, es seguir el sistema tradicional o bien la unión y el trabajo en común es más profundo.

## 2.- Obra - Mensaje - Producto

Nos parece que este punto ha quedado ya algo explicado dentro del primer apartado. Resumiendo, podríamos decir que el resultado "físico" de las ideas de este arte conceptual tiene unas constantes que podrían ser: Una pretendida falta de artísticidad en el resultado. La utilización de medios alternativos. El uso de materiales frágiles y susceptibles de rápida destrucción una vez utilizados. El uso de medios de fácil reproducción, con la destrucción del sistema de las seriaciones tan estimadas en el arte tradicional.

(Posteriormente a la presentación de la ponencia hemos tenido ocasión de comprobar posibles sistemas de venta de la obra conceptual, en el caso de artistas extranjeros.)

Sería conveniente plantearse cual será la posición del artista conceptual del país delante de una posible demanda de su obra, en un futuro.

Este punto es el que queda como una incógnita de cara al futuro y también como una posible polémica de los grupos conceptuales del país.

## 3.- Receptor - Público - Consumidor

### 3.1.- Los intermediarios

Antes de hacer un análisis sociológico del público que asiste o recibe información sobre las acciones conceptuales, será interesante hablar un poco de los intermediarios. ¿Qué entendemos por intermediarios? No en el sentido tradicional de la palabra, sino las personas que, de una manera u otra hacen posible o imposible la comunicación entre el artista y el público.

#### 3.1.1.- La crítica

Uno de estos intermediarios será la crítica. Dejando a un lado honrosas excepciones, muy pocas, podemos afirmar que la crítica tradicional de arte adopta dos posiciones delante del arte conceptual: no hablar de él o hablar mal informada.

En otro apartado hacíamos referencia a los conocimientos o a las experiencias del artista tradicional, hacíamos referencia a la necesidad de que él profundizase en conocimientos de lingüística, sociología, etc., para poder llevar a buen término su obra. Lógicamente, un crítico que pretenda hacer crítica o información sobre el arte conceptual, tendría que tener unos mínimos conocimientos sobre los campos o los medios que emplea el artista. se da el caso que, cuando el crítico se ha visto obligado a informar (caso que se ha dado pocas veces y solamente cuando la magnitud de la exposición o la muestra lo ha requerido), ha aplicado sus conocimientos de crítica artística tradicional, creando confusión. Otra solución comúnmente empleada por la crítica ha sido el comentario irónico o la comparación sociológica con los artistas tradicionales.

¿Dónde se refugia, en la actualidad, la crítica o información conceptual? En primer lugar, hay que decir que esta mínima crítica válida lo que hace es comunicar, informar. Las revistas artísticas de nuestro país no hablan del arte conceptual. Normalmente, la comunicación que se hace sobre el arte conceptual, se hace en revistas minoritarias en las cuales el criterio de la dirección comparte un cierto respeto por la vanguardia en todos los campos artísticos. Otro tipo de revistas que hablan del tema son las revistas especializadas, como pueden ser las de fotografía y otros medios audiovisuales, que incluso tienen espacios reservados para el arte conceptual.

En general la información es casi nula. No hace falta decir que lo interesante sería una revista dedicada al arte conceptual, pero esta solución, de momento, es inviable.

### 3.1.2.- Las muestras o exposiciones

Durante estos años que hace que nos dedicamos a la práctica conceptual, hemos tenido ocasión de ver o participar en diferentes montajes de arte conceptual. Con la experiencia adquirida, podríamos señalar tres tipos de exposición, por su desarrollo o funcionamiento.

En primer lugar, existe la Muestra de arte conceptual que ha sido organizada por los propios artistas. No se ha dado con frecuencia. A partir de unos medios económicos conseguidos y de un espacio físico para poderla organizar, los artistas se han planteado la muestra y ésta ha tenido un verdadero interés. La información, la documentación, las acciones, han estado planteadas con rigor. Generalmente, la exposición ha ido acompañada de conferencias, coloquios, discusiones, que han intentado despejar dudas sobre el material presentado. Para que esto fuera un éxito, se ha tenido que caer en una especie de trampa y ésta es la de la selección previa de participantes. No entramos en la validez de este sistema de selección que, evidentemente, no sería válida si se hiciera desde fuera.

\*\*\*\*\*

## FALTA UNA PÀGINA

\*\*\*\*\*

la obra conceptual presentada no será excluida, etc. El resultado es igual o peor que el que puede darse en montajes como los comentados en el segundo punto, con el agravante de la mezcla de obras conceptuales con pinturas tradicionales y de la competición para obtener un premio, que todos preferiríamos que fuera repartido entre todos los participantes.

(A pesar de esto, y después de celebrada esta ponencia, el concurso fue celebrado, con el sistema tradicional de premio y jurado. Afortunadamente, ningún artista conceptual participó en dicho concurso).

En el caso de la institución con "prestigio", y entendemos por prestigio el cultural, éste es el de una institución que durante mucho tiempo ha mantenido una posición vanguardista dentro de la cultura del país. (No extrañe que insistamos en este punto, porque los participantes de esta ponencia llevamos nuestras obras a la muestra, aceptamos todas las imposiciones venidas de la organización, y nos vimos implicados en una polémica en la que nada dijimos, pero que en este momento en que estamos juzgando todo lo que se ha hecho en materia de exposiciones de arte conceptual, valdrá la pena explicar como fue, por los peligros que puede presentar en un futuro las organizaciones paralelas.) La selección se hizo a partir de una serie de nombres, de distinta procedencia, que en un momento u otro habían solicitado la sala de la institución. Existían unos días libres, una lista de aspirantes y un presupuesto bastante reducido, y con todo ello se decide montar una exposición. El resultado fue el mismo de siempre, negativo. Ante la protesta por una selección inicial, la organización respondió que no existía, aunque era evidente que sí existía; la lista de aspirantes a la sala, redondeada con algún artista más. Frente a montajes de otro tipo que la institución había hecho, con dignidad y presupuesto, en esta muestra faltaba lo más imprescindible. La publicación que se había prometido se convirtió en una pobre información ciclostilada.

Este es el resumen esquemático de los diferentes tipos de organización de muestras conceptuales.

### 3.2. El público

En el público que ha asistido a las diferentes muestras ha existido una valoración. Es diferente al público que visita normalmente las salas de exposiciones, sin que esto quiera decir que dicho público no visite las salas de exposiciones.

Un factor importante, que hemos podido constatar en este tiempo, es la participación. El público ha dejado de ser un espectador pasivo y se ha convertido en activo, ha participado en muchas acciones, incluso en discusiones y coloquios. Lo que no está tan claro es si esta participación se ha dado a todos los niveles y en todos los lugares por igual.

Siguiendo el esquema que hemos hecho hasta ahora, cuando hablamos de la organización de las muestras, podríamos hacer la misma distinción sobre las clases de público. En primer lugar, existe el público que ha ido siguiendo las distintas exposiciones, público formado por estudiantes de arte, por personas que siguen la actividad de la vanguardia en el país, público habitual de las exposiciones. Este público no desconoce el arte conceptual, y entre ellos y el artista o el grupo de artistas, se establece una auténtica comunicación. Pero no nos engañemos, porque al final este público no es numeroso, en una ciudad como Barcelona, y tampoco aumenta progresivamente de muestra en muestra.

El segundo tipo de público es el que acude a las exposiciones celebradas en lugares no habituales, es decir, el público del barrio o sector donde se organizan estas exposiciones, por ejemplo, Granollers u Hospitalet. Es el público que corresponde a los montajes de que hablábamos antes, organizados con más buena voluntad que rigurosidad. Este público no es habitual de las exposiciones y, ante lo expuesto, no entiende nada.

Aquí se podría plantear un tema polémico y sería el de la información complementaria. Si, en parte, el arte conceptual es una reflexión sobre el propio arte, podríamos preguntarnos a que especie de reflexión llegará este público, si le falta la más mínima información sobre el arte en general.

Sería interesante que los artistas que pretenden llevar su obra hacia lugares descentralizados y no habituales, se planteasen seriamente este tipo de información complementaria, porque si no todo esfuerzo es prácticamente inútil.

Hace un tiempo, y citamos de memoria, Maria Lluïsa Borràs escribió un artículo en DESTINO sobre la Mostra de Comunicació en Hospitalet, y hablaba de que la comunicación o intercomunicación, en Hospitalet, se había dado a tres niveles. El primero, una información y comunicación muy aceptable del equipo de Putxinellis Claca que trabajó, a nivel de creación, con los niños de la barriada. Un segundo nivel, más confuso, el de las acciones en la calle que, por no ser habituales en la barriada, crearon expectación y polémica. El tercero, la propia muestra conceptual que, por contraste con el Premio de Pintura Hospitalet, montaje tradicional, buena luz, etc., contrastaba con el lugar de la muestra conceptual, local en fase de construcción, prácticamente sin iluminación, falta de información complementaria. Evidentemente, el público habitual hubiera aceptado el montaje, como nosotros mismos, hubiera hallado el local aceptable y la información complementaria ya hubiese estado en el público de antemano; pero en Hospitalet el público no era éste y no entendió nada, convirtiendo la Muestra de Comunicació en una muestra de incomunicación.



## ALGUNAS ACLARACIONES FINALES

Anteriormente ya hemos hecho referencia al valor de uso y al valor de cambio en cuanto a la obra de arte como producto. El arte tradicional tenía una utilización muy evidente como objeto suntuario y esta utilización tenía una relación con su valor de cambio, en su expresión numérica. Cuando el consumo constante de formas, como sucede en la sociedad capitalista, provoca el agotamiento de estas formas del repertorio formal, hay que sustituirlas rápidamente por otras. Nosotros pensamos que en ciertos momentos y particularmente aquí, el consumo de formas ha producido un agotamiento del repertorio formal y clásico, que puede llegar, en cierto modo, al arte conceptual. Es cierto que el arte conceptual no tiene esta finalidad última suntuaria que tenía el arte tradicional, pero no es menos cierto que se ha iniciado un proceso de comercialización que puede llevar al arte conceptual a una revalorización económica, es decir, a la galería tradicional, que hasta este momento se podía permitir el lujo de que los artistas conceptuales no expusieran en sus salas. Ha comenzado, no solamente en la galería, sino en todo el "sistema", la nueva comunicación por canales más amplios, que frecuentemente pasa por las películas y otros medios de reproducción. Este será uno de los problemas que valdrá la pena analizar en profundidad, para averiguar si dicho sistema es aceptable, conveniente e interesante.

Otro problema, y este será el último, es averiguar si es posible, de cara al futuro, la conversión del público-receptor-consumidor en artista-emisor-productor. Es un problema planteado frecuentemente y que en el arte conceptual tiene mucha importancia. Nosotros creemos que el arte conceptual contiene una parte de comunicación, también que el público, que en la mayoría de los casos es espectador pasivo, en un futuro se plantee el hecho de ser el propio artista. Esto tendría que venir acompañado de que el artista conceptual actual sea capaz de convertirse en un especialista, no ya solo, sino en relación con científicos, teóricos, etc., de convertirse en un ordenador de la información que el público crea para otro público.