

F. GARCIA SEVILLA

**APROXIMACION ANALITICA A LA ESPECIFICIDAD DE LA PRODUCCION PLASTICA SIGNIFICANTE, QUANT AL NOSTRE TREBALL I COMENTARI A LA FULLA D'ANUNCIS DE GALERIES DE LA VANGUARDIA
CATÀLEG JOSEP GUINOVART A LA GALERIA ADRIÀ DE BARCELONA**

Març, 1975

NOTES PER A UN ESTUDI MATERIALISTA DE LA PRODUCCIÓ SIGNIFICANT PLÀSTICA (1)

Lluny de considerar l'art com alguna cosa que cau del cel i que no té res a veure amb el que passa aquí baix, l'entem com el resultat d'una pràctica que s'inscriu al si d'una societat. Totes les activitats socialment transformadores són una pràctica, és a dir, impliquen una experiència personal e immediata del món que ens rodeja; una experiència a partir d'uns pressupòsits propis i d'unes articulacions amb la resta de pràctiques. També l'art, dins els límits de la seva autonomia relativa, es demarca d'altres tipus de pràctiques socials perquè reuneix els requisits d'una especificitat que li és pròpia. El seu camp d'acció s'estén sobre el camp del sígnic, i d'aquí que la pràctica de l'art hagi d'ésser considerada com una pràctica significant.

A partir d'aquí podem enfocar la diversitat de pràctiques artístiques segons el sistema de signes que cada una escolleixi per treballar: l'art sempre s'ha caracteritzat per una substitució del món físic, i per establir un discurs sígnic (transformador o simplement de reflex) sobre aquest mateix món. Però no es tracta pas de la substitució d'una "materialitat" (concebre-ho suposaria un pur idealisme), sinó de la substitució d'un ordre de "materialitat" per un altre: pas del referent al signe, els quals, per bé que diferents, són indissociables. El signe és tan material com la cosa que substitueix: el llenguatge és també un producte humà (2).

El concepte de la substitució del referencial pel sígnic, en tant que característica bàsica del llenguatge, només seria vàlid mantenir-lo, en el camp de la pràctica artística que no usa del llenguatge verbal com a matèria primera de treball, fins el moment en que treballs artístics contemporanis introdueixen a la seva producció elements reals (referents del món físic). Tanmateix, la supervivència del sígnic ens autoritza a mantenir aquest concepte dominant, encara que mantenint clars els seus límits, pel que fa a la pràctica artística.

El fet de considerar l'art com una pràctica específica (i significant) ens porta a posar en primer pla l'activitat de producció (material, ideològica, teòrica) com a determinant de tota activitat pràctica. I en primer lloc ens obliga a analitzar quins i com són els punts clau que regeixen i condicionen aquest treball, per bé que hem de deixar clar des d'ara que aquests mateixos condicionaments poden veure's remodelats, transformats o trencats per les característiques transgressores d'una pràctica artística revolucionària.

En tot procés de producció hi ha implicat un subjecte o subjectes productors que fabriquen unes determinades mercaderies en unes relacions concretes de producció, les quals poden assenyalar-se objectivament. L'art no és una excepció dins d'aquest procés,

puix que no es desenvolupa al marge de les contradiccions socials (com pretén l'estètica idealista), sinó que està travessat per la lluita de classes: l'art és un procés de producció significant amb caràcter específic que parteix d'un subjecte o subjectes inmersos en unes relacions concretes de producció i que dóna com a resultat uns determinats productes que, aquí i ara, com en tota societat capitalista, s'insereixen a diferents nivells en un engranatge comercial.

Fixem, doncs, els següents punts o moments dominants del procés de producció artística: un subjecte, un lloc de producció, un producte, un lloc d'informació i oferta del producte, i una apropiació d'aquest per persones que no són el subjecte productor. Aquest procés generalment es presenta en cadena, però no sempre. Continuament, i atenent concretament al mode de producció d'una pràctica determinada, veiem apareixer canvis i substitucions d'un moment del procés per un altre, i moltes vegades constatem la seva interrupció en l'últim dels seus apartats, és a dir, en l'apropriació del producte per part de persones que no l'han produït (això succeeix concretament en el cas de productes que per distints motius no han assolit l'estatus_ d'intercanvi. Des d'aquest plantejament metodològic es fan manifestes quines són les línies mestres que fixen unes determinades relacions de producció artística a l'interior del capitalisme. Així mateix, és necessari remarcar que cada un d'aquests punts dominants del procés de producció artística reproduceix, més o menys contradictòriament, les mateixes relacions del sistema de producció capitalista: el procés de producció artística no està al marge de la resta de processos de producció.

UN SUBJECTE

Estem massa acostumats a no advertir l'oblit que el discurs estètic dominant fa del subjecte artista. Mai, o gairebé mai, apareix en la seva vessant subjectiva, com a subjecte ideològic que s'inscriu amb la seva pràctica en un lloc determinat de la dinàmica social. Quasi sempre apareix en el seu aspecte individual i subjectivista, envoltat en un cúmul de dades anecdòtiques, geogràfiques, etc., sense la menor transcendència teòrica ni aclaratòria de la seva pràctica.

Tanmateix, tot subjecte ocupa una posició concreta a l'interior d'unes relacions de producció en general i específicament. La seva posició pel que fa a aquestes relacions pot ser molt diferent: o bé n'és conscient o bé les desconeix. En el primer cas pot adoptar dues postures: acceptar-les o transgredir-les. En el segon cas (si les desconeix) no pot fer res més que acceptar-les per ignorància de cap altra alternativa. Acceptar-les suposa anar reproduïnt d'alguna manera el sistema de producció dominant, així com la seva ideologia subjacent. Transgredir-les suposa posar de manifest les contradiccions existents donant alternatives per a la seva resolució. Resumint: suposa, anuncia o realitza la transformació de l'instituit.

Hem parlat de transgressió, però com es realitza la transgressió a nivell de subjecte pel que fa a la pràctica de l'art? Per respondre a aquesta pregunta tindríem que fer una clara diferenciació entre el que és una experiència i el que és una pràctica artística com a mètode específic de coneixement i transformació de la realitat. En general i en concret podem dir que un procés transformador de coneixement passa primerament per la

pràctica de la sensació externa de les coses (coneixement sensible), després per la síntesi de dades a nivell racional (coneixement teòric) i, per últim, per la pràctica de transformació del món objectiu i subjectiu a partir de la teoria (3). Aquest procés de coneixement és infinit i sempre susceptible de correcció d'acord amb les dades d'una anàlisi concreta de situacions concretes, i d'aquí la seva universalitat i validesa. L'experiència personal i immediata és el principi de tota pràctica, i la pràctica és l'etapa superior de coneixement. La pràctica específica és el moment on es comprova si la teoria és transformadora o no, on es verifica la destrucció de la unitat de l'instituït, on es planteja si hi ha repetició (continuació) però amb profunda diferència, o si, al contrari, només hi ha diferència aparent amb profunda repetició.

L'experiència immediata i personal del món no implica pas una pràctica transformadora del món; tanmateix, la pràctica sí que suposa una experiència: experiència i pràctica són dues coses diferents i no sempre articulades: a la primera les contradiccions només es mostren a nivell de subjecte individual, aïllat; a la segona apareixen com a condició indispensable per a la transformació de la realitat a nivell de subjecte social, articulat (4).

D'aquí que poguem entendre la pràctica significant de l'art com el reconeixement d'un sistema de signes dominant en un moment històric concret (l'instituït a qualsevol nivell com producte d'una situació social concreta), i la seva travessia mitjançant la transformació i/o ruptura que coincideix amb el moviment transformador d'una societat (5). Dos moviments contradictoris i complementaris mouen el subjecte en un procés dialèctic: l'apropiació i el rebuig. Si no fos d'aquesta manera, la pràctica artística deixaria d'ésser una veritable pràctica significant (necessàriament articulada al seu context) i no sobrepassaria els límits d'una experiència significant, és a dir, d'un pragmatisme subjectivista sense transcendència.

L'articulació de la pràctica artística amb/en la línia diacrònica/sincrònica del seu context l'afronta als conjunts sòcio-simbòlics (Estat, Religió, Família), en els que sempre apareix la figura d'un cap, un déu, un pare suprem que imposen la unidireccionalitat del discurs, així com mantenen, amb les seves relacions de producció i reproducció, la unitat inamovible del signe i el seu referent. Una pràctica significant transformadora irremediablement haurà d'entrar en contradicció amb qualsevol tipus d'institució fossilitzada perquè és el llaç que impideix la posta en procés (mise en procés_) del subjecte (el seu moviment) i la canalització transformadora de les seves pulsions, amb la finalitat de destruir la barra represora que separa el conscient i l'inconscient, el permès i el prohibit, l'homogeni i l'heterogeni, i bàsicament la barra que separa el significat i el significant, barra que determina tota censura d'origen social (6).

És a dir, la concepció amplia del que suposa abordar una pràctica social passa en primer i darrer lloc per una actitud política correcta en la dinàmica de la lluita de classes que travessa la totalitat del subjecte i que es materialitza concretament en la seva pràctica específica. D'aquí que la pràctica significant d'un subjecte-artista passi per la destrucció de la unitat inamovible de les coses a partir de la contradicció principal i de les contradiccions secundàries que es desenvolupen en la seva pròpia pràctica, començant per la ruptura de si mateix quant a subjecte monolític. Per això una pràctica significant no pot ser més que el pas constant al límit de la identitat i de l'estructura, la qual cosa

necessita una constant autocrítica del subjecte-productor a fi de corregir les seves posicions segons el desenvolupament dels esdeveniments: no hi ha pràctica revolucionària que no arribi fins al límit del simbòlic (l'instituit a qualsevol nivell) posant-lo en tensió o disparant-lo: no hi ha pràctica revolucionària que no canalitzi el semiòtic (el pulsional a qualsevol nivell) en contra de la institució simbòlica, l'estructura (7).

El subjecte d'una pràctica significant, no d'una experiència significant, és un subjecte tremendament complicat i contradictori, precisament perquè és conscient del seu procés. Travessa, entre altres coses, l'engranatge de la màquina social que fa entrar en contradicció constant a un subjecte amb un altre subjecte, a una classe de subjectes amb una altra classe antagonica de subjectes; i també travessa el subjecte individual fent-lo entrar en contradicció amb sí mateix. El subjecte d'una pràctica significant, com de qualsevol altra pràctica revolucionària, és conscient de les contradiccions que l'enfronten a altres subjectes, però també ho és de les contradiccions que l'enfronten amb sí mateix. Sap que la llei de la contradicció és el motor de la història i per això no tracta d'ocultar les seves contradiccions, ni als altres ni a sí mateix, precisament per resoldre-les o si de cas per a poder resoldre-les en el moment oportú.

Essent conscient d'aquests fets, el subjecte-artista introdueix a la societat i materialitza d'una forma productiva una pràctica específica que dóna cabuda a tot allò que prové de qualsevol part del seu camp reflexiu i/o pulsional. És a dir, pren consciència de les seves possibilitats inconscients, de les seves irrupcions, de les forces i dels processos primaris de desplaçament i condensació que intervenen en la gestació de la significació (8), i, sobre tot, de les contradiccions que generen aquestes forces primàries amb el regne de l'instituit, el codificat, el repressiu. El subjecte-artista, en la seva articulació com a subjecte social i com a subjecte productor específic, rep la diversitat contradictòria del seu ambient i viu els mateixos processos socials que els altres subjectes de la seva mateixa societat, només que el primer proposa "fets significatius" (que mereixen llegir-se amb atenció) des dels pressupòsits d'una pràctica significant transgressora.

UN LLOC DE PRODUCCIÓ

El subjecte-artista rep continuament gran quantitat d'informació de tota mena, en tant que subjecte component d'una societat, de la mateixa manera que qualsevol altre. Tota aquesta complexa xarxa d'informacions, que a la nostra societat altament tecnificada es produeixen a través dels mass-media_, juntament amb les experiències personals i immediates del subjecte en torn del món que el rodeja, fa que apareixi la significació com a resposta. Aquests procés el treballen tots aquells subjectes socials que d'alguna manera es comprometen a respondre a tals motivacions. I, no obstant això, no tots passen per uns mateixos sistemes de materialització d'aquesta resposta. Un d'aquests processos diferenciats és, sens dubte, en el cas de la pràctica artística, el que correspon al lloc concret de materialització de la producció significant.

Aquest lloc físic a què ens referim pot ser molt diferent segons el tipus de pràctica que s'abordi. No existeix una normativa fixa que obligui a passar necessàriament per uns mateixos sistemes, encara que generalment acostumi a ser el clàssic estudi-taller. Això

no impideix l'existència de molts altres llocs hàbils per a la materialització de la pràctica: depèn de la voluntat i els interessos del productor-artista en el moment d'escollir uns llocs determinats i no uns altres que estan a la base mateixa del seu mètode de treball.

La possibilitat i la diferència de llocs físics és tan gran que marca profundament el tipus de materialització del treball artístic. Per regla general, cada artista escolleix el seu propi espai i s'hi manté. Amb tot, els canvis d'un espai a un altre de materialització no es fan estranys si es té en compte el fet que un mateix treball es va configurant en llocs diferents i per diferents procediments. Estem ja acostumats a veure diferents tipus i espais de materialització: qualsevol punt d'un espai natural o urbà (en el cas d'una pràctica mimètica del món exterior), un centre d'estudis tècnics (en el cas d'una pràctica que requereix la tecnologia com a eina), un estudi destinat especialment a aquest efecte (solament apte per a certa mena de pràctiques, encara que no totes), un lloc insospitat que coincideix amb la aparició involuntària de la significació (en el cas d'un apunt, un projecte, etc., que també pot constituir la realització definitiva), la pròpia galeria, sala d'exposicions o museu (en el cas d'una acció, d'una materialització a partir d'un projecte, un muntatge, etc) diversos llocs que se succeeixen linealment (en el cas de la captació d'una fotografia, el seu pas pel laboratori i la seva materialització definitiva en una revista o en qualsevol altre mitjà), etc. La llista seria tan llarga com temps i paciència tinguéssim en passar revista a tots els sistemes de materialització que els diferents tipus de pràctiques formulades com a artístiques han realitzat en temps antics i moderns.

Tanmateix, i malgrat la varietat de possibilitats existents, el cas més corrent dels assenyalats se centra sobre només un d'aquests llocs de producció: l'estudi-taller. Això, en el que pertoca al tipus de pràctiques que necessiten irremissiblement l'existència de tal lloc, perquè moltes altres eliminen aquest pas i el substitueixen per l'espai real d'exposició o qualsevol altre (casa, carrer, camp, etc). És a dir, transformen la sala d'exposicions en lloc de materialització i treball o plantejen la possibilitat d'un altre, encara que moltes vegades a penes quedi rastre d'aquest procés i es redueixi a un simple record, signe, informació, etc. Parlem de totes aquelles pràctiques que han plantejat una alternativa al sistema de producció "tradicional" d'aquelles pràctiques que proposen un altre sistema de treball, per bé que no l'eliminació de sistemes "antics" (la qual cosa no sobrepassaria els límits d'un avantguardisme falsament revolucionari).

Des del punt de vista de l'art com a sistema de producció significant, l'estudi-taller es configura a la manera d'una petita empresa en la que l'artista és l'únic operari, però sempre el seu propi patró. Aquest paper es assumit directament o indirectament pel marxant de la galeria des del moment que existeix un contracte o unes relacions concretes entre un i altre. Sigui com sigui, i en el cas d'un artista que tingui obert un mercat i necessita abastar-lo, l'estudi-taller es presenta com el lloc real de producció en el que s'han d'invertir un determinat nombre d'hores de treball.

Com en qualsevol lloc de producció, l'estudi-taller aconsegueix també les funcions d'un petit magatzem. Recull una sèrie d'elements físics de producció que actuen com a matèries primeres segons sigui el tipus de pràctica de la que es tracti. Pot donar-se el cas que reuneixi les característiques d'un petit magatzem especialitzat (amb una sola o poques classes de materials) o d'un petit supermercat (amb una gran varietat de

materials). Sigui quina sigui l'especificitat i la quantitat de materials que tenen cabuda a l'estudi-taller, el fet és que no hi ha cap que sigui propi d'aquell lloc, sinó que provenen de l'exterior: ja es tracti d'una fàbrica (prefabricats) o directament de la natura (naturals). Cada un dels materials ha estat protat allí especialment amb una determinada finalitat. Tot això forma un conjunt compacte que dóna lloc a atzarosos contactes metonímics entre els més heterogènis elements físics, els quals poden disparar dins de la ment del productor-artista una significació especial i/o una sintaxi definitiva. Veiem, doncs, que aquesta possibilitat, tan freqüent en molts moments de la vida quotidiana, no és més que la conseqüència de "fortuïts encontres" en un lloc abarrotat (o no) d'elements diversos.

Així mateix, l'estudi-taller recull una sèrie de matèries primeres, diferents de les que ja hem anotat, que podríem qualificar d'ineludibles en el que pertoca a la pràctica que requereix l'existència d'aquest lloc. Es tracta de la pintura sigui quina sigui la seva característica, o de qualsevol altre element que actui com a tal, és a dir, que tingui possibilitats d'imprimir sobre el suport algun tipus de signes, marques, gestos, etc. Es tracta també, i paral·lelament a aquests elements de producció signífica, dels utensilis d'aquesta materialització: la màquina-pinzell que produeix masses colorejades i línies, la màquina-eina que transforma el suport, la màquina-mà que ordena els elements i els seus possibles canvis.

L'estudi-taller, a més de constituir aquest lloc de producció significant, és el lloc on es va ordenant i canalitzant la pulsio del subjecte-artista, que tant pot produir-se fora d'aquell lloc, com en el seu mateix interior i condicionat per ell. Allí és a on a poc a poc es va configurant la pràctica artística d'un determinat subjecte-artista (la seva obra) a partir de treballs individuals que recullen un pas singular i parcial de tot el conjunt produït. Allí és, també, on es van desenvolupant, lluny de la vista del públic o de la competència (per regla general la "manera" de fer d'un artista es converteix en la seva trade-mark_ que ve corroborada per la seva signatura). Allí és el lloc on únicament el subjecte-artista veu apareixer des del primer embrió d'un treball fins a la seva fase definitiva, amb els seus errors i aconseguiments, amb les seves eleccions i rebuigs, amb les seves repeticions i diferències. Allí és, a més a més, on s'emmagatzemen els productes acabats fins el moment de la seva distribució.

Per tot això, i perquè pensem que la producció artística no és una producció en sèrie, sinó de productes singulars sumament complexes pel fet de respondre a significacions diferents, considerem que l'estudi-taller (o qualsevol altre espai de materialització), com a lloc de producció significant, és el lloc de nerviosisme, de l'ansietat, així com el lloc on el subjecte-artista es transforma més ràpidament pel fet d'estar en contacte directe amb la seva pròpia pràctica.

UN PRODUCTE

Un producte artístic sempre necessita l'existència d'un suport, és a dir, d'un element material sigui quina sigui la seva naturalesa. El suport pot actuar a manera de receptacle d'un posterior signic icònic i/o simbòlic sobreafegit, o com un element únic de transformació per un determinat treball. Una altra de les possibilitats del suport és la de

actuar simultàneament com a receptacle i com a element de transformació. En un producte artístic sempre trobem un tipus o un altre de suport: si no fos així, a on seria el producte? a on l'objecte? L'existència del suport, sempre present, pot ésser diferent i manifestar-se de diferents maneres; pot plantejar diferents graus de materialització i fins i tot arribar als límits màxims de desmaterialització, encara que sempre mostrant la seva existència en tant que producte material. D'aquí que una lectura productiva d'una pràctica artística passa necessàriament, entre altres coses, per aquest plantejament de l'art en tant que objecte material i per l'anàlisi del tipus de suport en què es basa, juntament amb totes les possibilitats i límits (pressupòsits ideològics) que comporta la utilització d'una mena o altre de suport.

De l'anàlisi del producte artístic en tant que material passem a analitzar-lo en tant que objecte significant, i això per tal de plantejar la pràctica artística (ja sigui a través d'un sol treball concret o bé a través de tota la producció d'un subjecte-artista) entesa com la materialització entreteixida d'un conjunt enorme de valors, éssent el valor estètic el dominant i específic (9). De tota manera, no hem d'oblidar que junt el valor dominant existeixen molts altres valors extraartístics que es coordinen al primer: podríem anomenar-los les forces reals que intervenen al procés de significació: forces polítiques, ideològiques, sexuals, ètiques, socials, pulsionals, etc. Constitueixen el sistema de valors que el subjecte-artista recull del món de cada dia i que li serveixen de fonaments per a la seva posterior pràctica, ja sigui per reflexar-los (postura idealista) o per a transgredir-los (postura materialista). Aquests valors extraartístics no poden ser confosos o identificats mecànicament amb el sistema de valors que són vàlids fora de l'obra d'art, ja que només es constitueixen com a forces transgressives reals dins l'espai físic del suport i també en el seu posterior desbordament fora dels límits del suport a través del cos del subjecte-lector. No oblidem que la pràctica artística manca de força coactiva directa i només actua en el terreny de l'ideològic.

Però ni el valor dominat o específic (l'estètic) ni el secundari (l'extraartístic) funcionen aïlladament l'un de l'altre. En el cas de tractar-se d'una autèntica pràctica significant funcionen estretament articulats i solament incideixen en el context realment si es produeix una zona d'interferència entre el sistema de valors de l'artista-productor-creador i el sistema de valors del públic-consumidor-recreador, situant-se el producte artístic, aleshores, com a punt de referència de fets i interferència de posicions.

El producte artístic, entès com a origen i conseqüència de la posició del subjecte-artista, trenca el principi d'identitat segons el qual les coses han d'ésser i estructurar-se de la forma en què estan: la ruptura dels límits imposats planteja una nova articulació del sistema de valors socialment imposats en què ens movem. La ruptura del principi d'identitat comporta l'aparició de la diferència i de l'heterogeni que anuncien alternatives, encara que no puguin ser articulades univocament per part del subjecte-lector: l'heterogeneïtat marca possibilitats, però mai la imposició d'un recorregut determinat, per bé que sí que marca el seu camp d'acció: provoca viure una experiència com a primer pas d'una etapa superior de coneixement.

És per això que un treball artístic posa en procés el subjecte-lector, no solament perquè el producte mateix és un límit, sinó també perquè és el resultat de la posta en procés del subjecte-artista. D'aquesta manera presentat, el procés transformador travessa tant el

subjecte-productor, com al producte, com al subjecte-consumidor. Si l'obra d'art prové realment d'una autèntica pràctica significant, tal i com l'hem definida, no podrà fer cap altre cosa més que iniciar, en ella mateixa i en la consciència dels lectors, un rebuig de molts aspectes de l'instituït socialment i assenyalar un terreny que està més enllà dels límits del còdi social i del específic. La transposició del subjecte que efectúa l'obra (que ja està en ella mateixa, però que està també més enllà d'ella mateixa) pot passar per molts diferents conductes: la despesa (dépense_) pulsional que el subjecte ha de "pagar" per això pot ser l'éxtasi, l'erotisme, la sorpresa, el riure, el desig, el plaer, etc., o qualsevol altra mena de desbordament pulsional. Aquesta resposta que el subjecte dóna a la lectura d'una pràctica artística és la prova de haber sobrepassat els límits de l'instituït. Tanmateix, es tracta d'un tipus de resposta que travesa també el mateix llenguatge rebutjant-lo, encara que més tart es veigi en condicions de recuperar-lo de nou per explicar la seva aventura fins on sigui possible. Els productes artístics sobrepassen en molt el llenguatge, són supersignes, molt més que un signe, per les diferents instàncies en que es mouen.

Donada la complexitat de nivells en que es mou l'art, no podem parlar de productes artístics vertaders o falsos (l'art s'escapa de qualsevol pressupòsit de veritat o de falsetat computable a priori_), sinò de productes vàlids o no vàlids en un lloc i en un moment històric concrets. Considerem un producte artístic vàlid en una conjuntura concreta aquell que es constitueix com lloc físic real per una transformació. Per part del subjecte-artista-productor es presenta com el lloc verge, encara no violat, a on ell mateix es produeix, es reproduïx, i transformà: el lloc on se sobrepassa l'instituït socialment i on es materialitza la transformació i/o ruptura del codi represor del sistema de signes dominant. Per part del subjecte-públic-consumidor es presenta com el lloc real transgredit, el lloc on s'inicien una sèrie de propostes transformadores que no es queden en el pla (vertical, horitzontal o ambiental) del treball artístic, sinò que el trascendeixen.

Així, el producte artístic es configura com l'espai real on es produeixen unes determinades relacions sintagmàtiques (lectura que no escapa als límits del suport) que disposen a seguir un recorregut de signes en la seva contigüitat, i unes determinades relacions paradigmàtiques (lectura que comença just en els mateixos límits del suport) que programen un viatge de fets per semblança. Per ambdós, es a dir, per al subjecte-artista-productor i per al subjecte-públic-consumidor, el producte artístic s'articula, a diferència d'altres molts productes, com l'espai real i físic no alienat on es reconeix una situació social dominant a partir del sistema de signes imposat, i on s'inicia (o anuncia) la seva travessia històrica. Aquest procés, finalment, el recull el producte artístic com resultat d'una pràctica on es materialitza la irrupció de l'heterogèni i es nega la identitat o la repetició que és la base de l'instituït.

UN LLOC D'INFORMACIÓ I OFERTA DEL PRODUCTE

La galeria d'art és un espai físic on es produeix la informació del producte artístic a nivell social (encara que generalment en una part molt determinada d'aquest conjunt humà). És una sola de les possibilitats d'aquesta informació. Parlem d'informació i no de comunicació perquè la base d'aquesta última requereix l'existència d'una resposta (feedback_) per part del subjecte informat. A la galeria d'art succeeix una mica, salvant les

distàncies, el que passa amb la informació que faciliten els mass-media_, que ofereixen una sèrie de fets (a través de la manipulació i el control dels Aparells Ideològics d'Estat) donant poc o cap marge a la capacitat de resposta del lector. La galeria d'art només informa i l'única resposta que produeix no és a nivell de l'espectador mitjà, sinó de l'espectador especialitzat (crític d'art) que generalment no fa més que respondre des del sistema ideològic dominant, o bé d'un altre tipus d'espectador especialitzat (comprador, col·leccionista, inversor, etc.) que amb la seva actitud emet una resposta tàcita molt eloqüent. El públic mitjà d'una galeria d'art no emet resposta (anotem la possibilitat d'una resposta no exterioritzada) i es comporta com a l'interior d'un espai sacralitzat, on el silenci dominant només és trencat per respectuosos murmuris. Aquesta informació de què parlem no es transformarà en verdadera comunicació fins al moment en què el subjecte no posi en pràctica algun aspecte o la totalitat de la informació rebuda, en alguna esfera de la seva vida com a subjecte social, donant així una resposta definitiva encara que no estigui vinculada directament amb el procés artístic.

La galeria d'art és bàsicament una peça d'un engranatge específic de producció, en la que es reproduïxen les mateixes contradiccions de la societat en que està situada (divisió de treball, explotació, informació i no sempre comunicació, etc). La seva estructura interna ja marca la naturalesa d'aquestes contradiccions. El marxant reproduceix el paper de patró, més o menys liberal, que té al seu càrrec un nombre variable d'assalariats-artistes (a diferents nivells i relacions) que produeixen en el seu estudi-taller uns productes més o menys interessants.

En la pràctica, la galeria d'art està travessada per dues funcions primordials: una dominant (l'econòmica) i una altra secundària (la cultural).

La funció econòmica dominant es manifesta en el fet d'oferir uns productes acabats, el procés de producció i les relacions dels quals es presenten elíptics, enmascarats o, si més no, no evidents. L'oferta del producte acabat com mercaderia és la base i el resultat de la ideologia artística dominant que hipostatitza el seu valor de canvi. La galeria d'art és l'esglai d'una cadena de producció on s'evidència si el treball de l'artista és productiu o no monetàriament, si és o no rentable per als interessos del capital.

La funció secundària de la galeria és la cultural. La galeria és també un lloc de informació (no sempre de comunicació) d'una cultura determinada, paral·lela al que són els llocs d'espectacle, llocs d'ensenyament, etc. En aquests llocs el públic reacciona d'una manera semblant: en termes generals, no emet resposta explícita i immediata. La funció secundària cultural és assumida de molt diferents maneres segons el tipus de galeries de què es tracti. En algunes a penes es planteja, perquè els treballs exposats difícilment poden arribar al nivell mínim de l'instituit com cultural (artístic), ressorgint únicament i exclusivament la funció dominant o econòmica: no importa que el que s'ofereixi tingui "qualitat", el que importa és que es vengui. En altres galeries, la base econòmica de les quals sigui suficientment important, es dona el cas que la funció secundària aparentment anul·la la funció dominant: s'exposen treballs d'un artista la finalitat immediata del qual no és la venda de la producció, sino la cultural (a la manera d'un museu o institució d'art). Tanmateix, sota aquest fet existeix la intenció d'extreure, tard o aviat, una plusvàlua ideològica de l'artista que permeti una posterior plusvàlua econòmica. Aquesta mòbil articulació de la funció dominant i de la secundària que

sempre porta implícita la galeria d'art, només s'arrisca quan es tracta d'un artista suficientment reconegut per l'establishment i mai (o gairebé mai) amb un "principiant". A la pràctica, aquesta doble articulació pot presentar-se d'una forma més àgil, alternant-se l'oferta de productes la finalitat dominant dels quals és la plusvàlua econòmica i productes la finalitat secundària dels quals és la plusvàlua cultural. De tota manera, hem de fer constar que la "qualitat" específica del producte comercial no entra en contradicció (és a dir, no canvia) amb l'altura de la seva cotització: són factors que éssent diferents estan interrelacionats. L'específicament signic del producte artístic no canvia amb el seu valor econòmic. El que pot canviar, i de fet canvia, són les seves possibilitats d'aprehensió social (no econòmica, sinó com a objecte de coneixement). Això en el cas en què la ubicació definitiva el producte artístic sigui privada i no pública.

Finalment cal afegir, en el que respecta a aquest punt, que la galeria no es solament una peça d'un engranatge de producció cultural, sinó també un espai físic situat en un determinat lloc de la geografia urbana i distribuït d'una determinada manera.

La seva localització concreta a la ciutat és ja un dels primers condicionants en la tria de visitants (naturalment junt amb la desculturalització dita "incomprensió" del públic, conseqüència lògica, d'un programa educatiu). No parlem aquí del públic amb un determinat nivell cultural, que es desplaça voluntariament a qualsevol lloc, ni del sector inversionista que ho fa amb més "interés" que el primer, sinó del sector de la població urbana que es veu materialment allunyada d'aquests llocs pel fet de viure en zones perifèriques o barris allunyats del centre urbà, lloc en que generalment s'acostumen a instal·lar les galeries d'art. D'altra banda, l'estructura interna de la galeria, és a dir, les parets, els pedestals, les llums, els marcs, etc., configuren un entorn específic que en la majoria dels casos constitueixen un lloc sacralitzat que predisposa i facilita la fetitxització del producte artístic.

Amb tot, i paral·lelament a tota aquesta anàlisi que hem fet del lloc d'informació i oferta d'un producte artístic, la galeria d'art és una de les possibilitats, per bé que no l'única alternativa, on es posa de manifest la transgressió del codificat, l'instituit socialment, per part d'un subjecte-artista i on es produeix l'alliberament de les pulsions i forces del subjecte-espectador, sempre que es tracti, està clar, de la mostra d'una vertadera pràctica significant (repetim, articulada a la seva història/procés històric/context) i no d'un pur pragmatisme experimental no transformador.

UNA APROPIACIÓ DEL PRODUCTE

Arribem així a l'última fase del procés de producció artística, que considerem com una de les més importants. L'apropiació del producte artístic (de la mateixa manera que qualsevol altre tipus de producte), per part de persones alienes a la seva producció, és el factor dominant que autoritza a plantejar la pràctica artística dins d'un sistema general de producció. Està clar, i ja ho hem dit a la introducció d'aquests cinc apartats, que es tracta d'una producció peculiar, específica, però incluída i articulada al procés productiu d'una societat.

Qualsevol objecte que passa per una cadena pròpia de producció només reuneix les característiques de veritable producte en tant que es converteix en objecte de consum, o intenta d'abastar aquesta categoria, per bé que moltes vegades no ho aconsegueixi. L'orientació cap al consum, hipotètic o real, és el pressupost bàsic de tot sistema de producció, ja que l'apropiació d'un producte crea la necessitat d'una nova producció. Sense el consum no existiria producció: és el mòbil i també el que determina el seu fi. D'aquí que no pugui plantejar-se com quelcom que està al marge de la producció, o que es doni per afegiment, sinó com quelcom que està a la seva mateixa base. I diem que aquesta és la seva mateixa base perquè el consum marca el caracter específic de la producció, és a dir, obliga al productor a tenir en compte la classe (econòmica i ideològica) de consumidors a què es dirigeix, el sistema d'esperes de la societat en què treballa, per bé que també, i bàsicament si es tracta d'una pràctica transformadora, a les seves pròpies necessitats (desig) en tant que productor-artista (10).

Estem parlant de consum, i, concretament d'una mena de consum com a factor dominant del sistema de producció, però, quin concepte de consum estem assenyalant aquí? Es tracta d'un consum simplement material i econòmic? No necessàriament: el camp semàntic del concepte de consum que abordem està travessat per un eix de coordenades que li confereix un valor d'ús i un valor de canvi. El valor d'ús i el valor de canvi són una relació social, no quelcom abstracte inherent al producte. El valor d'ús no és quelcom infús "natural", al producte, sinó que es basa sobre el sistema de necessitats d'un subjecte/grup/societat, entenent aquestes necessitats com un treball social, com una disciplina productiva (11). El valor de canvi, inseparable del valor d'ús, es basa sobre la quantitat de treball invertit al producte. Tanmateix, el producte artístic, pel fet de ser un producte especial, es basa no tant sobre la quantitat de treball invertit, com sobre la seva relació amb el sistema de necessitats socials dominants.

El valor d'ús se centra en el consum del sistema de signes i valors que proposa la pràctica artística per part de persones no directament vinculades a la seva possessió privada del suport. Es tracta d'un consum o, millor dit, d'una apropiació d'un objecte en tant que objecte-de-coneixement per part d'un subjecte individual/col.lectiu, sempre que aquest subjecte reuneixi les condicions necessàries per a aquest tipus d'apropriació (supeditades al seu procés educatiu i a les condicions reals de l'ensenyament dins el programa polític del seu context).

Pel que fa al valor de canvi, o consum econòmic d'un producte artístic, es basa en l'apropriació d'un objecte en tant que material i físic, posant-se en primer pla la seva categoria matèrica. Aquest tipus de consum no descarta, en absolut, per bé que s'hagi de tenir en compte cada cas concret, un tipus de consum en tant que objecte-de-coneixement, la qual cosa seria la funció dominant en el cas d'un museu, institució pública, etc., però que passaria a secundària en el cas d'un inversionista en art. El tipus de consum material per part d'un subjecte individual sense una finalitat directament cultural o especulativa, com en el cas de les dues actituds immediatament assenyalades, es tractaria d'un tipus de consum que podríem qualificar de carismàtic i moltes vegades fetitxista, és a dir, alimentaria la ideologia burgesa de què s'és el que es posseix.

El consum material d'una obra d'art, solament en tant que suport apte per a una sèrie d'operacions posteriors, es tracta d'un reduccionisme (per bé que molt rendable) de les

possibilitats potencials i reals d'un producte artístic: només existeix en tant que matèria primera preciosa. En aquests casos no és imprescindible re-coneixer la funció dominant del producte artístic, la seva estètica quant a objecte-de-coneixement, sinó simplement les seves possibilitats a la gràfica de cotització artística del moment (com sistema de necessitats d'una classe social concreta), la qual cosa és ja sumament complexa. La funció-possessió privada de l'art en una societat capitalista és la dominant, i la pública és la secundària que no sempre té lloc en el moment històric de la seva producció. En realitat, no es persegueix la possessió definitiva del producte artístic, sinó és com a vehicle per a la possessió d'un altre objecte que té el poder màgic d'apropiar-se de tots els altres objectes: el diner com a objecte-objecte d'obsessió neuròtica del capitalisme (12).

Les coordenades de consum (valor d'ús i valor de canvi) donen cabuda a quantitat de posicions intermèdies entre uns interessos i uns altres, que caldria analitzar en cada cas concret. Si hem plantejat aquesta dicotomia extrema és per a que quedessin clars els límits on se situaven molts altres interessos.

El que hem dit cal connectar-ho amb el fet que la forma d'aprehensió d'un producte, el seu consum, ve condicionada per l'especificitat d'aquest mateix producte. A les primeres fases de la producció (encara que no sigui d'una forma clarament conscient) ja està implícit el caràcter de consum del que es produeix. Parlant un altra vegada en termes oposats, la producció artística s'orienta, o bé cap a la fabricació d'objectes no directament comercials, en tant que consum cultural d'un objecte concret-sensible de coneixement, o cap a la fabricació d'objectes directament comercials, en tant que consum econòmic. Naturalment, en la pràctica es comprova que les posicions intermèdies són les més comuns, perquè entre altres coses, el productor-artista ha de viure del seu treball. L'objecte produït, o en vies de producció, crea un subjecte adequat per cada cosa. La producció no solament crea un objecte per a un subjecte, sinó també un subjecte per a un objecte (possibilita la seva informació). Aquí és on més en compte cal tenir els pressupòsits ideològics de sub-jectes i ob-jectes, és a dir, les característiques reals del que està dins i el que està fora de cada un d'ells.

Finalment, hem d'afegir un altre aspecte de l'apropiació del producte artístic per persones alienes a la seva producció, en el sentit que genera la dispersió geogràfica d'un treball que fins al moment havia estat en estretes relacions de contacte. El consum de l'obra d'art, i sobre tot en el que pertoca a la seva possessió material, desarticula una trajectòria de producció significant (de repeticions, transformacions i rebuigs continuats) i la redueix, en el millor dels casos, a moments concrets i particulars d'aquesta línia (encara que moltes vegades clarament significatius: aquí estan, per exemple, les funcions d'una correcta política expositiva artística). Desarticulada geogràficament la producció només queda, en termes generals, la possibilitat de recórrer a la re-producció gràfica del treball desenvolupat, la substitució d'un mitjà per un altre (amb la tergiversació icònica que això comporta), o la possibilitat del difícil i lent peregrinatge pels llocs on es centralitza la producció.

NOTES

(1) Preguem al lector que, abans d'efectuar una crítica de reduccionisme, tingui en compte les possibilitats i els límits d'aquesta publicació, i que també consideri que aquest estudi teòric no el donem per acabat, sinó que solament constitueix unes notes, una aproximació. Som conscients que l'esquematisme dels diferents apartats pot ajudar a enfosquir algun dels punts treballats, però per omplir d'alguna manera aquest buit hem afegit unes notes que no actuen a la manera de cites concretes, sinó com a possibilitats d'ampliació teòrica i marc de referència per on es desenvolupa l'escrit.

(2) Veure les tesis de F. Rossi-Landi sobre l'homologia estructural entre producció material i producció lingüística a *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Bompiani, Milano 1968, i *Semiotica e ideologia*, Bompiani, Milano 1972.

(3) Mao Tse-Tung, *Acerca de la práctica*, Ediciones en lenguas extranjeras, Pekín 1966.

(4) J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*. Editions du Seuil, París 1974, Cap. IV i en especial els tres apartats primers.

(5) J. Kristeva "Pratique signifiante et mode de production", a *Tel Quel*, 60, 1974.

(6) J. Lacan, "Réponse au comentari de Jean Hyppolite sur la 'Verneinung' de Freud", als *Écrits*, Editions du Seuil, París 1966.

(7) Per als conceptes de semiòtic i simbòlic veure J. Kristeva, *La révolution...*, Cap. I; i G. Rosolato, *Ensayos sobre lo simbólico*, Anagrama, Barcelona 1974, en especial el quint apartat de la primera part.

(8) Per als conceptes de desplaçament i condensació veure R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, París 1963, Cap. II; G. Rosolato, *Ensayos...*, Cap. I i II de la segona part; J. Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud", als *Écrits*; i "La condensation et le déplacement; une élucidation" a *Sciliet*, 2/3, 1970.

(9) Per als conceptes de funció estètica dominant i valors extraartístics d'una obra d'art veure Mukarovsky, *Il significato dell'estetica*, Einaudi, Torino 1966, I part.

(10) Per el concepte de consum i els posteriors de valor d'ús i valor de canvi veure K. Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*, Comunicación, Madrid 1970; i *El capital*, F.C.E., México 1968, sobre tot la primera part titulada "Mercancía y dinero".

(11) Per al concepte de valor d'ús com a disciplina productiva veure J. Baudrillard, *Crítica de la economía del signo*, s. XXI, México 1974, en especial el capítol titulat "Más allá del valor de uso".

(12) Per aquest concepte de diner veure els textos citats de Marx incluits a la primera part de *El capital*; i també J.F. Lyotard, "Capitalisme énergumène" a *Des dispositifs pulsionnels*, Union Générale d'Éditions, París 1973.

F. GARCIA SEVILLA
QUANT AL NOSTRE TREBALL

Març, 1975

Quan Josep Guinovart ens proposà de fer un estudi sobre els fets que passessin a la seva exposició de la Galeria Adrià, amb la fi de substituir el catàleg que normalment envien les galeries d'art, ens va semblar un projecte sumament suggestiu per diverses raons i el propi desenvolupament del treball ens ho ha confirmat.

1. El fet que se'ns oferís a nosaltres aquesta possibilitat i no a altres persones que normalment l'assumeixen, com és el cas concret del crític d'art especialitzats, mostrava ja un clar interès d'oferir una alternativa al sistema de relacions establertes en el camp de l'art. Per aquest motiu la nostra actitud tenia que ser diferent. No per a suplantar el treball teòric del crític i revestir-nos d'una màscara crítica oportunista, sinó per a continuar amb la nostra pràctica de lluita ideològica que juntament amb la pràctica teòrica i la pràctica específica constitueixen la base del nostre treball. La possibilitat de lluita ideològica a l'interior del sector artístic, junt amb la pràctica teòrica, és també una de les bases del crític d'art progressista, només que la diferència entre ells i nosaltres radica en l'existència o no de pràctica específicament artística. D'aquí que aquest diari l'enfoquem i l'assumim com la continuació de la pràctica específica dins el conjunt del nostre treball.

2. La realització d'un estudi analític "a posteriori", i d'acord amb les dades que vam treure del treball de camp, suposa la inversió del típic catàleg enviat "a priori" que no fa més que reproduir uns quants treballs significatius de l'artista en qüestió, introduïts per un estudi més o menys seriós (que repetides vegades no sobrepassa la literatura) i que constitueix un condicionant més en l'espectador d'una determinada lectura del treball que ha de veure. El tradicional catàleg també aconsegueix les funcions d'un material d'estudi sobre els treballs presentats, un cop acabada l'exposició. En aquest punt, el nostre treball manté aquesta funció donant-li però una dinàmica més viva i ampliant les seves possibilitats per recollir una sèrie de repercussions que en el model anterior no existien.

La captació de material per a la publicació ens portà a un plantejament nou en aquest tipus de treball: el resultat no podia ésser únicament i exclusivament l'aportació d'unes dades més o menys anecdòtiques sobre el que s'esdevingués dins l'espai de la galeria, sinó la reflexió sobre una informació obtinguda des dels pressupostos d'un treball tant teòric com pràctic. D'una banda això ens possibilitava la introducció d'un estudi teòric sobre el procés de producció d'una part de la pràctica semiòtica (en el nostre cas concret en la pintura i similars) ja que la galeria d'art no constitueix més que una part d'aquest procés, encara que, sense cap dubte, és la part més visible públicament. D'altra banda ens obligava a realitzar un treball de camp en contacte directe amb els visitants, a fi de recollir de la forma més fidedigna possible tot el que pensaven sobre uns determinats punts en concret i en general. Amb aquests dos vessants de treball teòric i pràctic (que

en realitat no són sinó dos aspectes d'una mateixa pràctica artística que intentem dur a terme de la forma més articulada i menys contradictòria possible) hem pogut establir diferents nivells de lectura en el resultat final d'aquest informe-estudi. Pensem que l'aportació de diferents tipus de material (teòric, analític, gràfic, opinions, etc.) es el suficientment ric per restablir diverses lectures entrecruades del mateix, o si més no per a que possibiliti una lectura adequada per a cadascun dels seus possibles lectors, ja que proposem diferents models de codificació per a uns mateixos fets.

3. El contacte directe amb els visitants d'una galeria d'art (encara que pel moment en sigui només una i aïllada) ens ha permès confrontar realment quins eren els seus interessos en assistir a l'espai físico-cultural i/o econòmic de la galeria, per bé que aquests resultats no poden interpretar-se com a definitius sinó només a nivell indicatiu. Tanmateix les llargues hores d'enquesta i la quantitat d'intercanvi d'opinions que hem efectuat en ha permès sondejar d'una forma bastant completa l'opinió d'aquest tipus de públic que concretem i enumerem a cadascun dels apartats corresponents.

El contacte directe amb el públic va ser per a nosaltres una pràctica realment positiva, perquè ens va permetre sobrepassar els límits de hipotètiques anàlisis que anteriorment havíem realitzat sobre aquest punt i ens obligà a tenir en compte l'opinió real del públic, el qual ens corroborà una certa sèrie de plantejaments, per suggerir-nos igualment la possibilitat de rectificar uns altres. A partir d'ara podem dir, com subjectes compromesos en una pràctica artística, que el nostre coneixement d'aquests fets és més real i correcte per aquesta comprovació empírica, encara que de fet, repetim, no sigui més que parcial. En aquest punt s'obren, doncs, noves possibilitats de treball que poden ésser continuades per nosaltres mateixos o per qualsevol altre persona/equip que estigui interessat en el tema.

4. Un altre punt feble que estava a l'interior de les nostres anàlisis anteriors en torn al concepte de galeria era l'haver construït aquestes anàlisis des d'una posició externa a les galeries, enfocant-les només com a peça d'un engranatge econòmic que és i hipostatitzant aquesta funció. Ara hem ampliat el nostre concepte en introduir en la nostra anàlisi nombrosos elements físics que configuren tant com els econòmics, un espai singular que predisposa a un determinat comportament. Els dits elements així com l'anàlisi de la funció secundària cultural, havien estat oblidats a anàlisis anteriors pel fet de no haver realitzat l'estudi des de dintre. Un cop més hem de repetir que les llargues estones passades a l'interior de la galeria ens han permès remarcar fins els més mínims detalls i comportaments que configuren aquest tipus d'espai. Detalls que no eren assumits conscientment per l'espectador que d'alguna manera però sabia que actuaven, ja que en preguntar sobre ells tothom responia d'una forma més o menys segura, encara que mostrant una certa sorpresa per la pregunta.

L'emprendre aquest treball suposava per la nostra part una ocupació tàctica de la galeria d'art per estudiar realment quins eren els seus mecanismes interns i tractar d'evidenciar-los, però essent conscients de que aquesta ocupació (diferent d'altres tipus d'ocupacions com poden ésser una exposició, una acció directa, etc.) no canviaria gens la seva posterior evolució. Es tractaria d'un plantejament idealista i que no tingués en compte les condicions objectives de la galeria, el pretendre que un tipus o un altre d'ocupació pot canviar la seva trajectòria especulativa, només pel fet de posar-la al descobert

(oblidaria la recuperació que en moments crítics sol aparèixer). Tant el director de la galeria, com el propi artista, com nosaltres mateixos erem perfectament conscients del joc que jugàvem: el primer per oferir d'aquesta manera una imatge pública en la que la funció secundària cultural prengué un caire singular, el segon per portar a terme un treball teòrico-pràctic que objectivament el desbordava i nosaltres en utilitzar ambdues postures per continuar la nostra incidència al sector artístic començada des de fa temps.

5. Finalment, la materialització del treball realitzat en forma de diari planteja la possibilitat d'usar un determinat model de mass-media d'una forma diferent. Ja no es pot dir que el present treball sigui una mena de catàleg disfressat perquè s'aparta completament de l'estructura pròpia dels catàlegs tant pel tipus d'informació que recull, com pel seu sentit, com per la forma de codificar-se. Malgrat tot hem mantingut aquells apartats dels catàlegs que ens podien ésser d'utilitat (com, per exemple, l'entrevista i la reproducció de quadres) però que, inclosos dins una estructura més gran, canvien de finalitat.

El tipus d'informació i la seva articulació que hem intentat oferir ja no és el comentari aïllat d'un artista junt a la reproducció d'uns quants treballs, sinó que passa per l'utilització dels diferents sistemes (text, enquesta, lletres, plànols, imatges, gràfics, fulles informatives, etc.) que normalment apareixen en tot allò relacionat amb l'art, encara que el nostre propòsit sigui donar-ne veritablement la volta.

Oferim, docns, diferents nivells d'informació: des de la sorgida directament del públic o l'específicament nostra, passant per punts intermedis com pot ésser el cas d'especialistes o persones indirectament relacionades al món de l'art. Tota l'informació es presenta aquí a partir d'unes coordenades que responen als nostres plantejaments específics-teòrics-ideològics, susceptibles de transformació en el cas que el nostre treball tingui una repercussió real en el sector artístic i iniciï una posterior esmena. Si fos així, aquests treballs no es quedarien en els límits d'una informació sobre uns fets i actituds, sinó que en ésser contestats els sobrepassaria vers el camp d'una transformació productiva.

GRUP DE TREBALL

Març, 1975

A l'artista, en tant que tal, ara com ara, només se li demana una actitud testimonial: signatures, presència gairebé passiva, contribució a l'ajut econòmic, etc. Això, que fa que els artistes ben sovint se sentin, i amb raó, utilitzats, és degut a l'absència d'una línia i una actuació político-cultural (i específica al camp artístic) sòlida i amb objectius a curt i a llarg termini. Som els artistes i intel·lectuals els que, junt amb altres sectors, hem de començar a treballar per a que la "utilització" o forma d'ajudar i de contribuir, però no exactament de participar plenament en tant que realitzadors de pràctiques ideològiques, esdevingui/sigui substituïda per una tasca de treball a nivell ideològic, pràctic (pràctica artística) i polític dins dels nostres sectors i també més enllà d'aquests sectors (incidència en i a través dels aparells ideològics existents i a crear). L'actual conjuntura, a més a més, fa que aquesta tasca, necessària i ineludible per al procés de transformació social, calgui plantejar-la amb urgència.

F. GARCIA SEVILLA
COMENTARI A LA FULLA D'ANUNCIS DE GALERIES DE LA
VANGUARDIA

Març, 1975

Es tracta només d'un anunci de diari amb fins informatius o de la representació real d'una situació artística concreta en un determinat àmbit cultural? Pensem que, bàsicament, es tracta de l'entrecruament de les dues funcions.

D'una banda, el que primer crida l'atenció és aquest munt (sígnic i emblemàtic) informatiu típic dels medis publicitaris que aparentment respon a una igualtat de condicions propagandístiques. Una lectura més profunda mostra la falsedat d'aquesta aparença en el sentit que no tots els anuncis són iguals sinó que cada un usa de subtils diferències. No tots utilitzen un mateix espai, no tots el mateix requadre, no tots la mateixa tipografia ni el mateix tamany de lletra, no tots el mateix idioma, ni tots anuncien un sol nom, tec. Tanmateix, sí que hi trobem un factor comú a tots ells: l'encuny gràfic com segell distintiu que assenyala la direcció que porta la galeria i el tipus de públic a qui s'adreça: elements classicistes, aristocràtics, rococos, modernistes, de diseny personal o anònim, o simplement tipografia tota sola. Es pot constatar que el producte anunciat no és tant la galeria com el subjecte-artista (o subjectes) que estan al seu càrrec: el nom de l'artista és el més important i no la seva producció, que simptomàticament apareix en lletres més petites indicant el tipus de treballs de què es tracta: és la doble substitució d'uns productes, com a base del sistema d'especulació, pel nom carismàtic d'un subjecte productor, condensant en el nom tot el sistema de producció artístic-cultural d'una societat capitalista. El nom del subjecte és ja un producte.

En aquest sentit l'economia sígnica que proposen cadascun d'aquests anuncis és objectivament suficient: lloc d'exposició, localització geogràfica del lloc d'exposició, artista que exposa, tipus d'obres i període de temps que estaran ofertes al consum. El que aquesta pàgina suposa no és només una informació aïllada, sinó que és el primer pas d'una cadena. El que aquí és només (només?) l'oferta de consum d'un determinat producte, a les pàgines de crítica es revestirà de consum cultural i a les de cotització d'art serà el consum econòmic. Tres apartats, doncs, que en cap moment estan inconnexos sinó fermament entreteixits per lligams subterranis.

D'altra banda, aquesta pàgina, o aquests tipus de pàgines, no és només l'oferta informativa de les possibilitats d'elecció que té el públic que va a les galeries, en el sentit que és una lectura obligada per aquells que no reben una informació particular i directa de la galeria, o per aquells que la ignoren perquè estan adscrits sistemàticament a un determinat tipus de galeries per la política expositiva que mantenen. Però per a les persones que se serveixen d'elles, aquestes pàgines presten un tipus de codificació concreta que deu ésser llegit conscientment o inconscientment per a orientar-se i escollir dins el comble d'informació, així com requereixen un determinat bagatge artístic intel·lectual del lector per poder-les descodificar correctament, no sols pel que fa a la línia que porta una galeria sinó també en allò que presenta i representa cadascun dels noms anunciats per al lector. Aquest tipus de pàgines és això i també la representació

tipogràfica d'un tall sincrònic real que posa de manifest el panorama cultural-artístic d'un determinat moment. Si es comparen des d'un punt de vista diacrònic es comprova que no sols es tracta ja d'un moment concret, sinó també d'un procés històric i d'unes determinades condicions polítiques en el que respecte al camp de la producció artística.