

F. GARCIA SEVILLA

POSICION

Octubre, 1974

1. PLANTEAMIENTO DE UNA DIFERENCIA

A raíz de la última reunión del Sector de Plástica, que tuvo lugar el día 29-10-74 en el Instituto Alemán de Barcelona, resurgieron una serie de problemas con motivo de un hecho concreto: la presentación de dos trabajos -por parte del Grup de Treball y mía- a la Mostra d'Art Múltiple organizada por la Renta Catalana en los locales del ADI/FAD. Dichos problemas no fue, ni mucho menos, la primera vez que salían a la luz. Fueron problemas que iban rondando en torno a las diferencias y contradicciones fundamentales en que en estos y otros momentos se está desarrollando la dinámica del Sector de Plástica del Instituto. Me parece que tales puntos conflictivos marcan determinantemente el camino por el cual se ha de seguir trabajando, si es que queremos que las reuniones tengan la productividad que todos deseamos a un nivel teórico y práctico. Por eso considero que una reflexión, tanto en su aspecto individual como colectivo, es imprescindible para el esclarecimiento de posiciones entre los miembros del Sector de Plástica.

El planteamiento de la diferencia señalada se podría desglosar en tres apartados: un hecho, dos finalidades y un resultado. Tales apartados me permitirán ir planteando la línea de análisis que más tarde desarrollaré. Este análisis expondrá -desde mi punto de vista- algunos de los puntos conflictivos y contradicciones secundarias, así como los puntos de convergencia y niveles de trabajo, en que se desarrollan las teorías/prácticas del Grup de Treball y las del que escribe.

Centro el punto de interés en estos dos polos -siendo consciente del reduccionismo que esto supone con respecto a la totalidad de los miembros que constituyen el Sector-, por la siguiente razón: el problema ha surgido por una diferencia de actitudes por parte del Grup de Treball y mía referente a la Mostra d'Art Múltiple. De todos modos, considero que la polarización del problema entre estas dos actitudes no atañe única y exclusivamente a la/s persona/s implicada/s, sino que rebota directamente al conjunto del Sector de Plástica, ya que su finalidad es hacer claros y explícitos los diferentes niveles en que se mueven dos prácticas de un grupo y un miembro que se incluyen en el mismo Sector.

Un problema aparte que no tocaremos, pero que es imprescindible no olvidar, lo constituye el hecho de que uno de los individuos que componen el Sector de Plástica, y que también firmó el Comunicat de Noves Tendències a l'Art, haya sido uno de los asesores y organizadores de una muestra tan reaccionaria. Este punto es preferible no abordarlo aquí hasta que dicha persona aclare debidamente sus posiciones.

Por otra parte, quisiera hacer constar que las líneas que siguen son el resultado de un primer análisis aproximativo y que no constituyen, ni mucho menos, un resultado definitivo. Bien al contrario, pienso que un debate colectivo de los puntos que aquí se tocan, será la única metodología operativa que nos conducirá al esclarecimiento de

diferencias y contradicciones en el seno del Sector, así como una coherencia externa del mismo que repercute directamente en su imagen pública e incidencia.

2. TRES APARTADOS

2.1 Un hecho, que se centra en la presentación de un trabajo a la Mostra d'Art Múltiple por parte del Grup de Treball y mía, aunque desconociendo cada uno por su parte la presencia de otro/s miembro/s de su propio Sector. Este simple hecho ya evidencia una falta de información, en algunos aspectos, de los proyectos de los componentes del Sector. Aunque bien es verdad que nunca se ha planteado el acuerdo de una actuación conjunta (a la forma en como ocurrió en Noves Tendències a l'Art), por lo que existía una total libertad en la elección de los lugares de presentación de trabajos según los intereses de los individuos o grupos del Sector. De todos modos hay que recordar que la existencia y las bases de la Mostra d'Art Múltiple eran conocidas por el Sector de Plástica desde principios del pasado verano y que, ante la indignación general que suscitaron, se decidió tomar una postura colectiva -del todo explícita- de contestación. Yo, por mi parte, tenía y anuncié el proyecto de colaborar a esta desarticulación ideológica de la Mostra mediante un análisis semántico de las propias bases, entroncándolo con la utopía y la trampa neocapitalista del arte seriado como alternativa de tapadera a la especulación de la obra única, y su desconexión con una realidad histórica objetiva (algo semejante fue lo que en su acto realizó el Grup de Treball pero por canales muy diferentes por los que yo había pensado incidir). Pero pasado el verano ya no se volvió a hablar más del tema y si convenía o no incidir colectivamente a nivel sectorial. No se habló más hasta el momento en que coincidimos dos partes del Sector de Plástica reunidos bajo el mismo techo del ADI/FAD, aunque con trabajos específica y contextualmente diferentes.

2.2 Dos finalidades, que se centran en una desarticulación ideológica de la Mostra por parte del Grup de Treball y en un aprovechamiento táctico de la Mostra por parte mía, con vistas a alcanzar uno de los cinco premios de 50.000 pesetas que estaban programados.

El Grup de Treball presentó un texto teórico muy coherente -aunque no sin grandes contradicciones- con los planteamientos de lucha ideológica que están desarrollando desde principios del año 1973. Dicho texto presentaba una disección de las bases de la Mostra y se definía a sí mismo como un texto de análisis y como obra participante al certamen.

También se decía que el Grup aspiraba al premio porque esto facilitaría su tarea, además de la posible reproducción de la obra premiada tal como se ofrecía en las bases por parte de la organización de la Mostra. El texto hacía una "extraña" división entre forma y contenido del mismo y adelantaba que el calificar el texto de no artístico por parte del jurado, supondría "un criterio de selección que se situaría en los extremos ideológicos que ignorarían la historia de la especificidad artística durante las últimas décadas", además que el jurado hubiera tenido que definirse sobre lo que entiende por artisticidad. El texto se presentaba como una manera simbólica, y a un nivel superficial, de "cuestionar y rechazar la obra de arte en tanto que medio de promoción personal", de

ahí que pasara por el riesgo de ser entendido como tal, y planteara una operatividad táctica basada en el rechazo de una utilización oportunista en vistas a la valoración prioritaria que se concedía al "contenido" del texto. Además de este resumen de ideas - que son las principales y que me pueden servir más adelante para plantear una serie de diferencias y contradicciones-, se incluía un análisis objetivo de gran incidencia en lo que respecta al contexto artístico-cultural de nuestro país, en lo que toca a la condición de aislamiento y competición a que se ve obligado el artista por parte del capital. El texto lo firmaban: Abad, Benito, Franquesa, Julián, Mercader, Hernandez Mor, Muntadas, Pau, Portabella, Ribé, Rovira, Santos, Selz y Torres.

Yo, por mi parte, presenté un trabajo que formaba parte de una larga serie de proyectos que estoy preparando en la actualidad para su próxima muestra. Dicho trabajo era uno de los más "asépticos" y uno de los que planteaban un análisis específico más claro dentro del conjunto de trabajos en proyecto. La razón de esta elección, y no de otro trabajo que posiblemente hubiera planteado problemas, venía condicionada por la finalidad primera y última por mi parte de alcanzar uno de los cinco premios de 50.000 pesetas. El trabajo era una mercancía que yo, como fruto de mi fuerza de trabajo, ofrecía a la venta de unos posibles compradores que era la Renta Catalana por medio de unos asesores de compra que era el jurado. De ahí que el trabajo presentado se dirigiera hacia lo que yo creía que respondería el jurado, intentando encajar en su sistema de esperas. Sin embargo, me equivoqué. En aquellos momentos yo no estaba actuando indistintamente del resto de los artistas presentados con falta de medios económicos para continuar con la práctica específica de cada uno de ellos: ellos aspiraban al premio para seguir haciendo sus esculturas, grabados, etc., y yo, concretamente, para poder hacer una publicación que recogiera el material fotográfico de cuatro años de ininterrumpida labor.

Por la razón aludida de que el trabajo presentado pertenecía a una serie de otros quince trabajos más, es por lo que no veía la posibilidad de levantar una crítica negativa, como se ha hecho, puesto que su significación real en aquellos momentos de la Mostra estaba tergiversada a causa del aislamiento. Pienso que su verdadera significación sólo puede entenderse a la vista de las articulaciones que establece con el resto de trabajos en proyecto, y dentro del corpus general teórico a que responden tales trabajos (lo cual será posible hacerlo muy pronto). Cualquier tipo de crítica que se haga al trabajo saliéndose de estos presupuestos y que sea comparativa, con respecto al trabajo presentado a la misma Mostra por el Grup de Treball -ya que sus finalidades, como queda dicho, son diferentes-, presupone sembrar un confusionismo en el interior del Sector de Plástica. Confusionismo que no nos llevará más que a unas falsas rupturas que nos impedirían desarrollar las bases que con tanta fatiga redactamos con motivo de las Noves Tendències a l'Art, y que son las únicas que aquí y ahora nos pueden llevar a un análisis específico del arte, a una teoría correcta y a una productiva lucha ideológica, tanto en el interior del Sector como en la relación con su exterior.

2.3 Un resultado, que se centra en el planteamiento de unas falsas contradicciones entre parte de los miembros del Grup de Treball y el autor de estas páginas, ambos como firmantes del Comunicat de las Noves Tendències a l'Art. Estas contradicciones me parecen que son el producto de una primera y superficial lectura de un mismo hecho, mientras que a mi modo de ver se delimitan muy concretamente cuando se analiza el

hecho más profundamente a partir de un análisis de la línea diferente en que el Grup de Treball y yo trabajamos. En todo caso pueden plantearse diferencias específicas pero nunca, creo, contradicciones. O al menos contradicciones que no puedan ser debidamente aclaradas y resueltas mediante una confrontación de los puntos de vista diferentes de los miembros del Grup de Treball -tanto en conjunto como individualmente- y los míos. Este resultado de actitudes diferentes me ha planteado una serie de puntos que no sólo tocan a las partes afectadas sino a todo el resto del Sector de Plástica del Instituto Alemán.

3. CONSECUENCIAS

3.1 Línea de trabajo.

A partir de lo dicho, podemos plantear una serie de puntos de análisis que son la consecuencia de estas actitudes diferentes (aunque, repito, no insalvablemente contradictorias). Tales puntos me llevan, en primer lugar, a un análisis de los trabajos tanto prácticos como teóricos que el Grup de Treball y yo hemos desarrollado últimamente. Mediante este proyecto comparativo me parece que podré llegar a echar luz sobre cuales han sido los olvidos y las insistencias teórico/prácticas de dos líneas diferentes de actitud. Por otra parte, considero que sería un idealismo el intentar hacer idénticas dos posturas y poner todo el interés en alcanzar una falsa identidad. Bien al contrario, pienso que es más fructífero el abonar una diferencia que plantee problemas por ambas partes y nos haga avanzar realmente. Una diferencia que posibilitara el entrecruzamiento de líneas mediante una debatida, placentera y fértil cópula. Por eso me dispongo en estos momentos a reflexionar sobre una serie de puntos que considero de interés.

3.2 Base de la línea de trabajo.

No cabe duda que uno de los puntos que han sido más debatidos en las reuniones del Sector ha sido la relación y características de una vanguardia artística, en parte autónoma (por su especificidad) y en parte dependiente (por su finalidad), con el resto de la vanguardia revolucionaria a cualquiera de sus niveles. En lo que toca a las características de una vanguardia revolucionaria artística distinguiría tres factores que la hacen representativa y demarcada de cualquier otra pretendida vanguardia. Tales factores se centrarían en dos coordenadas llamadas práctica específica y práctica teórica, y en una dirección/finalidad llamada lucha ideológica en el interior de la lucha de clases.

Por este eje de coordenadas nos presentamos de lleno delante de lo que tiene que ser -y es- una verdadera práctica artística revolucionaria, es decir, una práctica que sea consciente -y que no olvide en ningún momento- de su propia especificidad (demarcada/relacionada con otro tipo de prácticas) y de su contexto real (demarcado/relacionado con otro tipo de contextos), que son quienes en último extremo le van configurando sus sistemas de actuación. Especificidad y contexto son la abscisa y la ordenada del sistema de relaciones que forma la práctica significativa y la práctica teórica. Ni un análisis de la especificidad puede venir sin su articulación con uno del

contexto, ni a la inversa. Práctica significativa y práctica teórica han de ser dos líneas que corran entremezcladas, sin que ello suponga caer en el idealismo de que hayan de ser una misma cosa. Precisamente cualquier diferencia o contradicción que haya entre una y otra será el estímulo para cualquier tipo de nueva resolución y/o movimiento.

Hemos hablado de práctica específica y práctica teórica como factores preferentemente internos de la práctica artística en general. Sin embargo, hemos introducido un tercer factor llamado lucha ideológica, factor primordial que, a nuestro modo de ver, se sitúa como nexo de articulación entre la práctica artística y su exterior, esto es, el mundo real en donde se desenvuelve. Entiendo la lucha ideológica como la primera y última finalidad de una real incidencia en el entorno en que se encuadra nuestra práctica artística, como instrumento de combate con respecto a otras prácticas artísticas reaccionarias, y como instrumento de incidencia para agudizar la contradicción principal (lucha de clases) y las contradicciones secundarias (específicas) en que cualquier práctica social -incluida la artística- se está desarrollando bajo cualquier régimen capitalista. La lucha ideológica es la única vía por la que se puede poner en claro la significación de cada una de nuestras prácticas, a nivel colectivo o individual, en vistas a poderlas coordinar mejor y con una mayor productividad para el interior y exterior del Sector, y de los miembros que lo forman.

Estos tres sectores de que hablamos (práctica significativa, práctica teórica y lucha ideológica) son los tres vectores que a nivel teórico/práctico considero que han de estar siempre presentes en una vanguardia artística que se considere como tal. Por eso, la aplicación de este modelo teórico a las diferentes tipos de prácticas que se desarrollan dentro del Sector de Plástica del Instituto Alemán -y especialmente dentro de la diferencia entre el Grup de Treball y mía, que es en realidad la causante de este texto-, será de suma utilidad para clarificar los diferentes niveles de trabajo y para activar su dinámica.

Desde esta primera formulación teórica, pasemos al análisis de las prácticas específicas conceptuales que nos unen al Grup de Treball. He dicho prácticas conceptuales (a pesar de que el Grup haya renunciado a tal denominación) porque objetivamente sus prácticas específicas están interrelacionadas (aunque a diferentes niveles) con las del resto de artistas conceptuales catalanes, en los que me incluyo, y con algunas otras prácticas conceptuales mundiales, en general. Más adelante veremos como esta renuncia terminológica del Grup de Treball no deja de ser más que una formulación a nivel teórico que entra en contradicción con su propia práctica específica, presentándose, en fin, como una falacia.

Este planteamiento, ya dentro del arte conceptual, me lleva a hacer un análisis más extenso que incluya el discurso artístico conceptual a nivel más generalizado. Todos sabemos, por lo que no es necesario extenderse, que es preciso trazar unas líneas demarcatorias de ruptura dentro de lo que ha sido y sigue siendo la práctica artística conceptual. En su primera etapa de trabajo, el conceptual -de forma semejante a como le ocurrió a otras tantas prácticas artísticas- centró en su punto de atención en un proceso analítico de su propia especificidad artística. Pero de una especificidad que no pasaba de ser una pura tautología que no decía nada fuera de sus propios límites. Toda la línea de análisis de este programa se centraría, en síntesis, en el conocido lema kosuthiano de el

"arte como idea como idea" o "el arte es la definición del arte", con todo el programa metodológico que esto acarrea: obsesión idealista de una pretendida desobjetualización, mitología pseudocientífica de la medición, acotación, etc., que se desarrolló -y se desarrolla- por líneas muy diferentes. Posteriormente vimos aparecer, en diferentes lugares, intentos por salirse de este programa tautológico haciéndolo extensible y transformándolo en un sistema de trabajo que ya tenía en cuenta el proceso histórico de la propia especificidad artística y haciéndole tomar conciencia de su discurso objetivamente ambiguo. Discurso que sólo en un momento histórico concreto, como fue el Renacimiento, empezó a escindirse irreconciliablemente de otro tipo de discurso objetivamente unívoco denominado ciencia. Esto llevó a la práctica conceptual, siguiendo su línea de autoreflexión, a trabajar sobre la metodología de la ambigüedad (basada en procesos de contracción por semejanza y de expansión por contacto) en contraposición a la metodología científica (basada en procesos computables de identidad y diferencia). Concretamente, en este último proyecto es en el que me encuentro trabajando en estos momentos.

Entiendo que semejante propuesta ha de abandonar la pretendida asepsia metodológica de la práctica conceptual tautológica -que no es más que una falsa máscara y, por contra, su verdadero rostro-, para entrar en contacto imprescindible con la realidad histórica y social de unos hechos determinados. El conjunto de este proyecto se dirige (al menos desde mi posición) hacia una actividad transformadora del fondo ideológico consciente e inconsciente que forman el sujeto reprimido, en su sentido más amplio, por una estructura capitalista tecnocrática. Se trata, en definitiva, de la incidencia en el sujeto ideológico por medio de un discurso teórico/práctico no alienado, como espacio diferente del espacio dominante, que ya ha tomado conciencia de su propia especificidad y de su articulación con un entorno social concreto. Entorno que, a pesar de que revista peculiaridades distintas en diferentes lugares, presenta fuertes conexiones y estructuras semejantes en las sociedades capitalistas.

Considero que este planteamiento del arte conceptual ha de dirigirse preferentemente a una puesta en crisis del discurso "unívoco" impuesto desde aparatos ideológicos tecnocráticos que reprimen cualquier tipo de conocimiento móvil, dialéctico, que no se ajuste a los márgenes previstos, basado en una ambigüedad transformadora, bajo la falacia neopositivista y culturalista de un conocimiento sin sentido, y falto de comprobación intersubjetiva y empírica, o bajo una táctica más efectiva de integración económica en el sistema, pasando previamente por la esterilización y castramiento que supone el reconocimiento de "genio".

Una práctica conceptual que tome conciencia de estos y otros problemas, ha de negarse a reproducir un discurso de lecturas (ideológicas) "unívocas" de la realidad -a fin de cuentas reaccionarias por su inmovilismo- para entrar en un tipo de discurso/conocimiento/teoría esencialmente dialéctico. Es decir, ha de entrar en el proceso de la propia realidad, alejándose en la medida de sus posibilidades de todo proceso reproductor (mimesis) de esa misma realidad. Por este camino entrará en un proceso en que se verá obligado a utilizar una serie de códigos basados en la polivalencia significativa de los signos que emplee, con lo cual tomará conciencia de una visión diacrónica (histórica) y sincrónica (específica y contextual) de su propio discurso.

Considero, también, que este tipo de prácticas inciden en el fondo "unívoco", fosilizado, inamovible y sin posibilidad de cambio del propio sujeto, transformándole una imagen mental impuesta desde los aparatos ideológicos y esencialmente reaccionaria por decir que las cosas son como están, y obligándole a entrar en un profundo proceso de revisión y transformación ideológica de su propia concepción del mundo. Con esto se abandona un tipo de articulación significativa unilateral, para pasar a otro tipo de articulación dialéctica que ha de tener en cuenta los diferentes y opuestos factores que intervienen. Es decir, obliga a introducirse en un proceso de significación móvil y de transformación de la realidad, que en virtud de su propio proceso de transformación es impensable de otro modo.

Esto presupone una profunda y amplia politización de los códigos y los lenguajes (verbales o no) empleados. Es entonces cuando aparece el código y/o lenguaje como materia prima de esa transformación, y sólo mediante la crítica, destrucción y/o transgresión de códigos ya gastados, recuperados o instituidos es cuando se hace posible el planteamiento de una nueva significación revolucionaria. Digo transformación de un sistema de signos que tienen unas profundas raíces históricas, y no renovación formalista para cambiar y decir lo mismo. Transformación, en fin, de un sistema de signos que toma consciencia de su especificidad ambigua y su contexto social objetivo y cambiante. Es entonces cuando se presenta la tesis de que no hay práctica revolucionaria real si no pasa por y a través de la práctica revolucionaria del sistema de signos instituido socialmente, el cual constituye uno de los principales refuerzos para el mantenimiento y reproducción del sistema de cosas dominante. Por descontado, todo este programa que he trazado ha de entenderse en el marco de una práctica que va a horadar las mismas bases ideológicas de las fuerzas reaccionarias y que es un tipo de práctica que tiene su efectividad a largo plazo, y en el interior del campo ideológico, y no en el marco de una práctica de incidencia coactiva directa económica, política, legal, etc. como es propio de un proceso revolucionario ya iniciado.

4. ANALISIS

Con estas líneas empieza lo que bien puede entenderse como un proyecto de análisis de los textos teóricos y las prácticas específicas del Grup de Treball. Dicho análisis parte del presupuesto que buscar una identificación entre teoría y práctica no deja de ser más que un intento idealista, puesto que olvida hechos objetivos que demuestran que teoría y práctica no van superpuestas, sino que se desarrollan en un proceso de transformación contradictorio. Este análisis, simplemente, intenta ser un intento de explicitar las contradicciones entre la teoría del Grup de Treball y su práctica específica, a fin de que esto nos sirva a nivel sectorial a resolver una serie de conflictos y problemas en los cuales nos movemos desde hace tiempo. Entiéndase bien que este análisis no va en contra de ningún tipo de planteamiento -todo lo contrario-, ni quiere parecer terrorismo sectorial ni nada que se le parezca. Su única finalidad es el análisis de unos hechos objetivos que pueden ayudar al esclarecimiento de posiciones dentro del mismo Sector.

(1)

4.1 Concepto de grupo

Me parece que lo más oportuno es empezar planteando el concepto de grupo en que el Grup de Treball se desenvuelve. En el texto presentado a la Universitat Catalana de Prada, en agosto del 73, el grupo expone que se "identifica, por otra parte, como un grupo heterogéneo capaz de potenciar dentro de su contexto la propia capacidad de convocatoria, ampliándose cada vez más. Anteponiendo la toma de posición y la actitud ante el grave problema de la expresión artística, el grupo deja en segundo término la diversidad de actitudes artísticas, sujetas siempre a la discusión y el análisis pero que no pueden ser nunca motivos de conflictos excluyentes". Así mismo declaran en el "Documento-respuesta a Tapies" de abril-mayo del 73, que "las dificultades y el esfuerzo a que le obligan para encontrar constantemente el método más eficaz y ágil de incidencia, no dejan lugar a la concepción pequeño burguesa del artista-actor-genio-individualismo. El trabajo en equipo, o colectivo, sin que ello se confunda con la homogeneización impersonal del grupo, se impone como disciplina necesaria, coherente con la concepción materialista de la producción artística".

Entiendo, como se declara en la "Proposta de Treball" de abril del 74, que no se trata de hacer ningún examen moral ni ético del comportamiento de los individuos del grupo, aunque tampoco se trata, como se dice, de poner prioridad a sus puntos programáticos y a su nivel de coherencia conseguido, ya que esto supondría un grave abandono y desligamiento de la práctica específica. En todo caso, lo que se trata de hacer es un análisis entre su discurso teórico y su discurso práctico, tanto a nivel colectivo como individual, si es que se declaran conscientemente como grupo heterogéneo. Si no fuera de este modo, nos veríamos imposibilitados para establecer articulaciones entre teoría y práctica, lo cual nunca nos desvelaría sus puntos conflictivos y contradictorios.

A mi modo de ver, el grupo no es más que la suma de unos cuantos miembros -cuya mayoría no es cualitativa-, con intereses, intervenciones y dinámicas muy diversas, de ahí que objetivamente tenga que definirse como heterogéneo y dejar en segundo término la diversidad de actitudes artísticas, ya que no puede hacerlo de otro modo. Entiéndase bien que cuando hablamos de heterogeneidad no lo estamos haciendo como factor negativo, todo lo contrario, pues ésta plantea siempre diferencias y lucha, cosa que no hace una fantasmal, idealista y parálitica homogeneidad. Sin embargo, esta heterogeneidad está definida predominantemente por una tendencia: práctica conceptual, con más o menos puntos de contacto con prácticas conceptuales de muchos de sus miembros, antes de entrar a formar parte del grupo, o con prácticas de otros artistas que nunca entraron a formar parte de él. Esto hace que muchas prácticas conceptuales del interior del grupo entren en contradicción con los puntos programáticos del mismo -al darse por sentado su validez apriorística-, al no someterlas a un análisis concreto y explícito. Existen pues, a nuestro modo de ver, dos niveles inarticulados e inarticulables, de ahí que si son conscientes de ello no tarden en abandonar la máscara del grupo.

El grupo no responde, y nos referiremos prudentemente sólo a su estado actual, más que a un deseo no alcanzado. El Grup de Treball no tardará mucho en disolverse debido a esta falta de articulación interna capaz de movilizar a la gente a partir de unos intereses

realmente comunes, entre ellos mismos y entre los objetivos concretos de su práctica y teoría, lo cual es la base para la dinámica y cohesión de cualquier grupo humano constituido. Concretando: la heterogeneidad con falsa articulación que presenta el Grup de Treball hace que muchas prácticas específicas incluidas en él, entren en profunda contradicción, como veremos, con los principios teóricos básicos propuestos, sea por la falta de afinidad/cohesión ideológica real, sea por el silencio teórico continuo de casi todos sus miembros, sea por la distancia geográfica a que se encuentran otros, etc.

En líneas generales, todo esto no tiene otra consecuencia que el liderazgo, a veces visceral, de uno de sus miembros, la callada y solapada elaboración teórica de otro, la descarada burocratización de un tercero y la aceptación por lo general tácita, por no decir siempre, del resto. De ahí que dude que esto sea una división técnica u operativa del trabajo, pues más bien presenta todos los síntomas, aún sin quererlo, de una división ideológica del mismo, ya que difícilmente se hace posible en su interior una estructura auténticamente democrática en la que cada voz, aunque presente profundas diferencias, sea considerada en un plano de igualdad al resto de sus componentes. Esto puede explicarse sencillamente -entre otras cosas-, por el abismal desnivel teórico que existe entre los componentes del grupo.

A esto último tendríamos que añadirle que el Grup de Treball siempre ha planteado un esclarecimiento teórico a todos los niveles, pero nunca ha dado un paso adelante real en esta dirección, pues de lo contrario varios de sus miembros no sacarían constantemente a relucir -casi de una forma desesperada- esta necesidad de trabajo teórico. En este sentido, quizá el Grup de Treball haya repetido demasiado mecánicamente -y durante mucho tiempo- un mismo programa, por otra parte coherente, pero sin aportar un trabajo concreto y desarrollado para aclarar y articular cada uno de sus puntos.

Yo, por mi parte, vería parte de la explicación de estos resultados en el hecho de que los escritos teóricos del grupo no son más que los escritos de un solo individuo, o un muy reducido número de individuos, y asumidos de una forma superficial -porque se ven obligados a hacerlo por cohesión del grupo-, por el resto a la forma de un disfraz: la mayor parte de las firmas que aparecen en sus escritos son firmas-tampón. Son firmas que representan un determinado peso político, firmas a distancia, firmas que no asumen realmente el texto, firmas que lo asumen sólo tácticamente, firmas circunstanciales, firmas de gente oportunista, etc., aunque también, y este es uno de los hechos verdaderamente válidos, firmas responsables. El Grup de Treball en su interior es un fantasma que se intenta mantener vivo solamente cara al exterior (incidencia real): no dudamos que una cosa es la estructura interna y otra la efectividad externa, pero que aquí, en el interior del Sector de Plástica, vale la pena remarcar la diferencia.

Esta estructura interna, y siguiendo la pista a los hechos objetivos de su dinámica en los últimos doce meses, no explica que no se deje lugar a la concepción pequeño burguesa del artista-actor-genio-individualista, cuando de hecho su interior está lleno -salvo en muy contados casos y circunstancias- de artistas-actores-genios-individualistas (concretamente yo sólo conozco tres trabajos colectivos del grupo, ya que todos los demás son individuales).

Por otra parte, ¿qué relación tiene la estructura del grupo que se formula en la teoría, con la concepción materialista de la producción artística?. Planteado de este modo, dicha formulación no pasa de unos niveles muy superficiales y no entra a analizar cuales son las raíces reales de una producción materialista del arte, haciendo ver que el hipotético trabajo en equipo es casi la única solución. Entiendo por producción materialista del arte un sistema de trabajo que se basa en las dos coordenadas de que antes hemos hablado, esto es, la especificidad y el contexto (entendidas diacrónica y sincrónicamente), en el marco de un conjunto de relaciones mucho más amplio denominado lucha ideológica (travesía y/o transformación de la ideología dominante). Este es, en síntesis, el procedimiento que entiendo como producción materialista del arte, que es susceptible de llevarse a cabo en grupo o a nivel sectorial, lo que es preferible, pero que no excluye, ni mucho menos, su articulación en un solo individuo.

Quiero recordar aquí un texto que presenté, en septiembre del 72, cuando trabajábamos en la coordinación de un grupo de todos los artistas incluidos bajo prácticas conceptuales -el que más tarde se constituyó como el Grup de Treball-, a raíz de una anterior reunión en la que decidimos, por diferentes motivos, no participar en una muestra que debería realizarse en Cadaqués, y que en cuyos puntos segundo y tercero del primer apartado se decía que "la constitución de un grupo implica la renuncia de los aspectos individualistas (aunque no implica una pérdida de la individualidad)", por lo que "la misma estructura del grupo lleva consigo el compromiso de un mayor riesgo que el que antes asumía el individuo por aislado. Implica un mayor compromiso en el contexto que nos rodea, ya que la fuerza con que podemos contar en la actualidad es considerablemente superior a la que contábamos antes por aislado. Lo que sería erróneo es entender el grupo como un escudo protector bajo el cual todo el mundo se refugia para encontrar una posición fácil, o al que se recurre para solucionar una serie de problemas con una finalidad única y exclusivamente personal. Un grupo implica la puesta en cuestión tanto del individuo como de su trabajo en el seno de la dinámica colectiva". Lo que planteaban estos apartados, parecía entonces que no iba a tener la importancia de la que más tarde se han revestido a raíz de la trayectoria que ha seguido el Grup de Treball. Entonces se plantearon una serie de lo que podían ser futuros problemas que, al aparecer, quedan todavía en pie y por aclarar en la actualidad.

4.2 Concepto de arte conceptual

Entre las cosas que se pueden apreciar a nivel teórico del Grup de Treball es un cambio en la aceptación de una etiqueta denominada "arte conceptual". En el "Documento-respuesta a Tàpies" de abril-mayo del 73, se puede ver como el grupo asume la responsabilidad de ser denominado "conceptual", explicitando además que "es en este punto donde precisamente incide el contenido ideológico de las propuestas y acciones del grupo que en nuestro país trabaja en el marco entendido como el del arte conceptual". Sin embargo, en el texto presentado a la Universitat Catalana de Prada en el mes de agosto del mismo año, o sea, tres meses después, se comprueba " el rechazo que el grupo efectúa respecto a la utilización del término "arte conceptual", entendiendo que éste define y responde a experiencias concretas que se mueven a diferentes niveles dentro de nuestro panorama cultural y se introduce así como elemento de confusión y equívoco de los propósitos y planteamientos del grupo en su estado actual".

Con esto se evidencia una clara voluntad de demarcación del Grup de Treball con respecto a los otros artistas que en nuestro país se siguen -o se les sigue- denominando conceptuales. Creo entender que el rechazo del término era una cuestión más profunda que un simple cambio formalista de etiquetas -y que venía condicionado por la falta de planteamientos contextuales socio-políticos que no se presentaban explícitos, lo cual no supone que no estuvieran implícitos-, entre el resto de artistas conceptuales catalanes. Sin embargo, me parece que semejante renuncia no deja de ser una proclamación propagandística con vistas a introducir, y hacer tangible, un positivo factor de lucha ideológica que estaba, tal vez, demasiado enterrado. Aunque dicha consigna se queda flotando en el aire por carecer de una base sólida. Y esto por las tres razones que siguen.

En primer lugar, porque gran parte de los miembros que componían el grupo seguían -y siguen- con planteamientos muy similares al resto de los conceptuales que se pretendía poner en evidencia. Y tanto a nivel teórico como a nivel práctico, siguen trabajando de forma semejante a como lo hacen los que no están incluidos en el Grup de Treball. De ahí que muchos de sus procesos y resultados estén más en conexión con los excluidos que con los incluidos en el grupo.

En segundo lugar, porque se hacía uso del término "conceptual" de una manera superficial, unilateral y dogmática, ya que no tenía en cuenta la transformación específica de la propia teoría y práctica conceptual desde que se formó como tal hasta estos momentos. De todos es sabido que la práctica conceptual constituyó su zona de trabajo en una autoreflexión sobre el proceso de producción artístico. Empezó, en términos generales, siendo una reflexión tautológica y pretendidamente aséptica a base de todo tipo de "mediciones", pero que se transformó en una reflexión de tipo diacrónico y metodológico en la que se daban cabida a factores específicos y contextuales simultáneamente. De ahí que no pueda ser entendida solamente como lo fue en su primera fase de trabajo, lo cual supondría una visión reduccionista y tergiversadora. Cualquier planteamiento que vaya a incidir sobre la parcela de la especificidad o contexto del proceso de producción artístico -a partir de unos medios y de un sistema de materialización concretos-, creo que ha de ser entendido bajo el concepto generalizado de práctica conceptual. Y recordemos que es precisamente a nivel contextual en donde se está moviendo el Grup de Treball, por lo que su renuncia terminológica no deja de ser una falacia.

Además, y en tercer lugar, esta falacia pasa a ser contradicción cuando comparamos los niveles teóricos y prácticos del Grup. Si hacemos un breve recuento de los últimos trabajos que el grupo ha presentado públicamente, comprobaremos que la mayoría de ellos se mueven a un nivel de lo que hemos llamado el primer conceptual. Han presentado continuadas "mediciones" de trayectos laborales, elecciones políticas extranjeras, condiciones de trabajo, recuentos profesionales, etc., empleando la mayoría de las veces un "contenido" que servía de tranquilizante, aunque a partir de una metodología y materialización que presentaba muy poco, o casi ningún avance específico. Otros trabajos, sin embargo, se escapaban a esta clasificación y planteaban una información sobre la situación del sector artístico en general. Todo ello sin contar con otro tipo de "mediciones" que el grupo ha presentado de percepciones visuales, características físicas corporales, recorridos urbanos, partituras musicales,

deformaciones de una llama, etc., por citar solo trabajos que ahora recuerde. Todos ellos pertenecientes -aunque, repito, con interesantes excepciones-, a una primera fase metodológica de la práctica conceptual, y paradójicamente de una práctica centralizada sobre todo en los países anglosajones.

4.3 Rechazo del lenguaje colonizado

No he hecho alusión a la metodología anglosajona arbitrariamente, sino porque paradójicamente entra en contradicción con el rechazo que el Grup de Treball efectúa en sus escritos de ella.

En el citado texto de la Universitat Catalana de Prada, de agosto del 73, se puede leer que "durante las sesiones de trabajo se ponen en evidencia todos los aspectos de penetración o colonización cultural que en mayor o menor grado podían haberse instalado en sus experiencias o procesos de realización. Todos los esfuerzos del grupo en esta última fase van dirigidos precisamente a encontrar una coherencia dentro de nuestro mundo cultural". Esta negación del lenguaje colonizado se presenta también como uno de los puntos de la Proposta de Treball presentada en el Instituto Alemán de Barcelona en octubre del mismo año.

El concepto de rechazo del llamado lenguaje colonizado es -a nuestro modo de ver- uno de los aspectos más débiles desde un punto de vista teórico, ya que solamente se enuncia repetidamente sin ninguna clase de análisis que sustente tal afirmación. Resulta contradictorio que se presente tal rechazo a nivel teórico, cuando en la práctica específica se continúa, por citar algo ya señalado, con la utilización de la metodología aparentemente "cientificista" de lo que hemos llamado la "medición" anglosajona.

El lenguaje colonizado, el colonizado en general, no tiene otra alternativa revolucionaria que la expulsión radical y definitiva del lenguaje colonizador, del colonizador en general. Pero para que esta lucha tenga una afectividad real, ha de realizarse cuando se tenga la suficiente carga teórica -a base de análisis concretos- que pueda romperlo en mil pedazos a partir de trabajos concretos de la práctica específica. El decapitar de palabra al colonizador no hace rodar su cabeza -y su lengua- por el suelo, pero el decapitarlo a partir de la teoría y de la práctica específica sí que permite callar su voz en nuestro contexto. Es más, no desarrollar un análisis específico de lo que se entiende por lenguaje colonizado en sus diferentes puntos concretos -para poder ofrecer alternativas de continuidad una vez superada esta etapa-, conduce peligrosamente a quedarse bloqueados, por no tener preparado un instrumental de recambio y encontrarse en un callejón sin salida en lo que se refiere a la práctica específica, una vez que se haya decidido no seguir siendo dominado por dicho lenguaje colonizador. Lo que se debe negar, a nuestro modo de ver, es principalmente la fosilización en nuestro contexto de ese tipo de lenguaje, y lo que se debe afirmar rotundamente es, en principio, su transformación y, posteriormente, su expulsión definitiva como consecuencia lógica de la primera.

Aparte -pero paralelamente a esto-, y en lo que respecta a nuestro panorama artístico concreto, hemos de valorar otros hechos. El llamado lenguaje colonizado nos ha servido

entre otras cosas, lo queramos o no, de tajante línea demarcatoria para diferenciarnos de prácticas artísticas predominantemente humanistas, introduciéndose, así, la posibilidad de una teoría profundamente diferente. En este sentido, propondría no seguir hablando de lenguaje colonizado, sino más bien de la aceptación y asimilación -siempre que éstas no sean miméticas y sí transformadoras-, de un modelo operativo que atiende a una estrategia de los medios. Y puesto que pensamos que procedimientos y finalidades han de trabajarse conjuntamente para conseguir una estrecha articulación, también pensamos que los medios se presentan, pues, a veces como tácticas y a veces como estrategia de una misma lucha.

Además, tal como lo utiliza en sus escritos el Grup de Treball, este concepto de lenguaje colonizado -aparte de ser un hecho objetivo, pero no por ello de carácter totalmente negativo puesto que nada surge de nada-, recuerda a la concepción cosmopolitista de principio de siglo, cuando el arte se producía en lugares perfectamente localizados y se distinguía fácilmente su procedencia. En este sentido, el llamado lenguaje colonizado no es un factor negativo si se entiende como una primera metodología ya existente que ha servido para iniciar un trabajo que le ha desbordado, o como primera gramática que se ha tomado prestada para inaugurar una determinada ruptura teórica, específica e ideológica. Ahora, la cuestión no se plantea en este préstamo, sino en la transformación a que se le ha de someter de acuerdo con un momento y un lugar histórico concreto, y también de acuerdo con los datos que se han presentado a través de los últimos años. El plantear la cuestión a niveles de metodología específica o contexto social, dialécticamente articulados, posibilita desplazar la cuestión de lenguaje (colonizado o no) -que por otra parte, está tan íntimamente ligada al concepto de estilo-, para poner en primera línea una concepción estratégica de los medios. La gran fuerza del denominado arte conceptual es la que se plantea como análisis general del proceso de producción artístico, ampliando, de este modo, su validez futura aún y cuando surjan nuevos estilos impuestos directa o indirectamente por las necesidades del mercado. Es entonces cuando se clarifica el hecho de que en tantas partes del mundo se esté llevando una práctica semejante dentro de este mismo y ampliado proceso reflexivo. Y si se tiene en cuenta, además, la rapidez con que los "mass-media" expanden los mensajes -lo que permite estar en contacto con lo que está pasando en cualquier parte del mundo casi simultáneamente al suceso del hecho-, comprenderemos que el concepto de colonialismo se transforma, en gran medida, en un hecho de información, aunque tengamos siempre presente el imperialismo económico e ideológico de algunas potencias europeas y, sobre todo, de la norteamericana.

4.4 Rechazo del objeto artístico

Otro de los rechazos que efectúa el Grup de Treball en sus textos es el concepto de trabajo artístico como objeto. El escrito presentado en la Muestra de "informació d'Art Concepte" de Banyoles, en febrero del 73, es el que plantea de una forma más ambigua el concepto de objeto que tiene el grupo o, al menos, el redactor del texto. Allí se dice que "esta valoración de hechos como vehículo de una lectura analítica, conduce a substituir el objeto artístico por la idea con propuesta "mentalmente interesante" que se desprende de esta nueva actitud que, en definitiva, es este proceso reflexivo que puede dar salida a los problemas que desde hace tiempo plantea la presencia del artista en un

contexto como el nuestro, desmitificando el proceso tradicional de creación utilizando hasta ahora de una manera intuitiva y culturalista" (...) "El centrar la atención sobre el proceso de creación más que sobre los resultados ha supuesto la desaparición del objeto de arte en tanto que sublimación final, lo que supone un planteamiento en la mercantilización del arte y, por tanto, unas consecuencias socio-políticas que vienen directamente implicadas a pesar de no ser el objetivo dentro de los planteamientos teóricos del conceptual-art" (...) "Todo esto puede llegar desde una actitud crítica sobre el propio proceso creador, integrando al espectador-lector en esta dinámica analítica y liberándolo de la contemplación mística e intuitiva del objeto sublimado".

Esta visión del objeto alcanza su formulación utópica en el texto de la Universitat Catalana de Prada cuando se dice que "a través de su práctica específica y en tanto que respuesta, el grupo pone en duda los pilares ideológicos sobre los cuales descansa la superestructura de intereses del sistema cultural establecido; niega la producción del objeto artístico susceptible de apropiación por los aparatos y mecanismos de la mercantilización a través de la bolsa del arte; y se opone, en consecuencia, a continuar en el papel del sujeto-artista que exige la ideología dominante"

Nosotros mismos también planteábamos esta concepción utópica del objeto artístico en el punto quinto del cuarto apartado del citado texto de septiembre del 72 en los siguientes términos: "es necesario tomar conciencia de que nosotros mismos somos los productores de ideas/objetos y que depende de nosotros que el capital pueda hacer o no negocio con nuestro trabajo. Una real y operativa lucha política no la veo en la simple incidencia en el medio -aunque también en un momento dado puede ser imprescindible-, sino en el rechazo real y continuo de hacer de nuestro trabajo un sistema de hacer objetos/ideas destinados al consumo -material, no mental-, y que llegado el momento preciso de asimilación y valorización encuentren un mercado preparado que incremente a nuestra costa el capital. Con lo cual se destruiría por completo nuestra idea de que el arte como método de conocimiento y práctica social es incompatible con el lucro de un tercero a nuestra costa. Todo esto está relacionado, por otra parte, con el problema de nuestra posible profesionalidad y los sistemas de supervivencia".

Hemos planteado esta concepción utópica del concepto de objeto estético como alternativa al mercado capitalista -posiblemente la segunda falsa intentona desde el concepto de arte múltiple-, porque los hechos nos demuestran la comercialización en el extranjero de todo tipo de trabajos artísticos que en principio no podían incluirse bajo las categorías de objetos tradicionales artísticos. Muchas clases de trabajos cuyo soporte material era únicamente la página escrita, la fotografía documento, el film, el vídeo, el proyecto, etc., fueron incluidos sin ninguna clase de problemas en los circuitos comerciales tradicionales o en otra serie de circuitos especialmente creados. El mercado capitalista necesita continuamente cosas materiales con que establecer sus operaciones comerciales, y se las arregla para ello con verdadero ingenio. Y si no puede comerciar con las ideas, lo hace con los soportes de esas mismas ideas. Por eso -y a partir de estas experiencias-, resulta utópico plantear la no producción de objetos, cuando en realidad cualquier soporte puede ser entendido y manejado como objeto.

Además, esto nos llevaría a consideraciones teóricas sobre lo que entendemos por el nombre de objeto. En el texto aparecido en el libro titulado "1972" ya planteaba la

tendencia idealista que comportaba el programa antiobjetual -no el reduccionismo del soporte- de la práctica conceptual en su proceso de desmaterialización. Allí se analizaba la postura de proposiciones del tipo "el artista puede construir la obra, la obra puede ser realizada, la obra no necesita ser realizada", proposición que comportaba una fuerte carga de idealismo al identificar un plano puramente intelectual, mental, teórico, a un plano físico, material, práctico. Decíamos que ambos procesos son inseparables y que estaban dialécticamente articulados, pero que también había de distinguirse claramente entre uno y otro y no confundir sus especificidades propias. Por ello, tratábamos operativamente de definir "objeto" como todo aquello que fuera susceptible de pensamiento o acción. Susceptible, por tanto, de todo un proceso específico de transformación sea a nivel material o mental. Es importante considerar que una definición tan amplia da cabida a toda clase de objetos (mentales y materiales) y que necesita ser explicitada en cada momento concreto, y situada al nivel de la especificidad de los objetos en que nos estemos moviendo. Planteábamos semejante definición porque, en definitiva, no podemos pensar en ninguna cosa que carezca de significación, ni en ninguna significación desprovista de algún tipo de soporte sensible. Lo que implica que no es posible pensar en ningún proceso comunicativo sin la existencia material y física de un soporte.

En otro texto, aparecido en la muestra "Què fer?", en 1974, continuábamos planteando esta dialéctica entre la concepción mental y material del objeto. A partir de esta articulación entre objeto físico y mental, se planteaba el trabajo de producción y transformación artística siempre a un nivel objetual, desde que aparece en el pensamiento como proyecto, hasta que materializándose en un momento y forma determinados en una práctica, pasa a formar parte de la teoría ya ampliada por la práctica. En el texto se decía concretamente: "por eso, estas páginas (de proyectos) solamente son el primer paso de un triple proceso. Primeramente se presenta una determinada formulación de una idea, formulación que, a pesar de que surja de la misma práctica social en su sentido amplio, permanece como uno de los puntos más oscuros del trabajo artístico. En segundo lugar, aparece y se impone la práctica, el trabajo material de transformación de la idea con la posibilidad de nuevas formulaciones en el mismo proceso de trabajo. Por último, la publicación de los resultados obtenidos en vistas a una vuelta a la teoría y su prolongación de nuevo en el campo práctico. Estas tres etapas, por descontado, tienen como principal finalidad la distribución y la información a nivel social de la totalidad del proceso del trabajo artístico -polarizado como cualquier forma de conocimiento materialista en la teoría y la práctica-, como autoreflexión de los propios condicionamientos, posibilidades y metodologías específicas dentro del conjunto de las relaciones de producción del propio entorno". Planteábamos las cosas en este terreno, porque la presencia de la práctica específica es imprescindible a la hora de contrastarla con la teoría. La materialización de la práctica específica lleva consigo una serie de problemas que no pueden ser abordados desde el aparato teórico, así como obliga a la transformación de ese mismo aparato a partir de los nuevos problemas surgidos. Y no nos referimos aquí a problemas de índole técnica, sino a aquellos que ponen en evidencia o afianzan la teoría.

Esto nos lleva a plantear el significado real del texto presentado por el Grup de Treball a la Mostra d'Art Múltiple. Considero que la presencia del texto como obra perteneciente al certamen representa una fuerte contradicción, como consecuencia de

una falta de análisis específico de la práctica artística y de una falta de análisis de los medios que condicionan los mensajes.

El equiparar el texto al resto de obras presentadas, inducía al lector a un determinado tipo de análisis basado en la ambigüedad de la práctica significativa artística, y no a una lectura analítica y objetiva que era a donde se dirigía -por otra parte correctamente- el texto. Entiéndase bien que aquí no se está analizando la combatividad ideológica del texto en sí -que como se ha dicho y pensamos era del todo adecuada-, sino el canal de información que se empleaba. Intentamos poner en claro que el texto como texto-objeto participante al certamen incurría en el error de usar un canal que no le era propio, y que tendría que haber recurrido a otro tipo de canal específicamente ligado al trabajo textual (el ciclostil, el offset, por ejemplo), lo cual no estaba en contradicción con las bases de la Mostra, y lo hubiera hecho circular además a otros niveles que los puramente artísticos.

Todos sabemos que cualquier trabajo artístico se basa en la ambigüedad y la polivalencia como materia prima específica. Por lo tanto, un texto teórico que tenía una finalidad objetiva muy clara (el modelo objetivo de una situación determinada), al declararse como obra (de arte) y distribuirse por el mismo canal que el resto de trabajos -basados específicamente en la polisemia, en mayor o menor grado-, entraba en contradicción consigo mismo. Un texto que se pretenda objetivo y concreto no puede ponerse en el mismo nivel de trabajos que se fundamentan en la multiplicidad de sentidos. El presentar un texto en estas condiciones facilita el terreno al espectador para que lo entienda como un "ready made" textual, lectura que le amortiguaría su carga combativa. La presencia de un texto en estas circunstancias refleja y pone de manifiesto un error táctico mediante su sistema de presentación -por tanto de incidencia-, error que no es más que la consecuencia de un olvido de la especificidad de la práctica significativa artística y de su historia: verdadero caballo de batalla en las reuniones del Sector de Plástica del Instituto Alemán.

A estos análisis sobre la significación que pueden tomar los objetos artísticos según el modo de manejarlos, se le podría alegar, por parte del Grup de Treball, que la finalidad del texto era muy otra y que se podría permitir pasar por alto este tipo de contradicciones internas, así como su uso oportunista por parte de cualquiera. Cosa que es cierta si se piensa en la finalidad combativa y de lucha ideológica que puertas afuera del Grup de Treball era necesario mostrar, pero que deja de ser cierta cuando nos situamos en el interior del Sector de Plástica, donde creemos que ha de plantearse con toda claridad cualquier contradicción que se manifieste.

Otro aspecto que vale la pena plantear, en esta concepción del objeto que sustenta el Grup de Treball, es su visión del "objeto de arte en tanto que sublimación final" y "la contemplación mística e intuitiva del objeto sublimado". A este tipo de concepción del objeto de arte tendría que oponerle, por mi parte, que no depende del objeto en sí el que sea leído de una forma progresista o retrógrada, sino que depende de las coordenadas ideológicas del espectador-lector. Cualquier tipo de objeto puede convertirse en materia de reflexión por parte de un sujeto, incluido el objeto más reaccionario, siempre que se posean, o se faciliten, los instrumentos analíticos necesarios.

Ahora, el problema se centra en la lectura unilateral de la realidad impuesta por los aparatos ideológicos que obligan a ver las cosas de una determinada manera y no de otra. Por eso, un tipo de objeto artístico que considero que no es ningún modo alienante es el que provoca el desencadenamiento de conocimientos y del placer en el espectador-lector, aunque no por ello abandone su factor analítico. El factor analítico, por su parte, no tiene otra misión que el orientar -directa o indirectamente, voluntaria o involuntariamente- los impulsos desencadenados por el objeto artístico, sean del tipo que sean, hacia cualquier parte del mecanismo político-social represor entendido en su sentido más amplio y complejo. El tipo de objeto analítico no sublimado que plantea el Grup de Treball parece que entra en contradicción con el principio de placer liberador que lleva -o ha de llevar- toda teoría y toda práctica significativa revolucionaria. Placer que precisamente se presenta como uno de los pocos reductos que le quedan a la "reflexiva" y opresora sociedad occidental, sociedad que domina el campo estético en el que estamos trabajando. Considero que la tarea sobre trabajos de tipo sintético -sin olvidar por ello el proceso y componente analíticos-, es uno de los pocos caminos que nos pueden conducir a una ruptura de la relación entre los significantes y los significados, impuestos por el sistema de una manera unilateral, y hacer entrar en acción a un sujeto cambiante -no inmutable- en un proceso dialéctico y constante de transformación de si mismo y de todo lo que le rodea.

4.5 Concepto de ocupación táctica

Esta postura se presenta también en dos textos diferentes del grupo. Uno es el ya citado "Documento-respuesta a Tàpies" de abril-mayo del 73, en el que se habla de la marginación y de las incidencias en el sistema desde una posición de marginado no improductivo, y se dice que "ha de hacerlo sin contar con los medios de producción habituales, ni con los canales normales de información y comunicación, sino a través de su capacidad para ocuparlos y utilizarlos tácticamente. De su capacidad para crear nuevas formas o canales paralelos depende su encuentro con el destinatario, los sectores de las clases populares también marginados de los medios de expresión y comunicación. Las galerías, revistas, publicaciones, cines, salones de actos, teatros... tan estrechamente ligados al concepto burgués de promoción mercantil de la cultura, han de ser objeto de nuestra atención, dispuestos a utilizarlos cuando lo creamos oportuno, sin otro planteamiento que la "ocupación" del lugar o espacio vaciándolos de sus contenidos y evidenciando sus contradicciones" (...) "es muy curiosa la resistencia que se opone a esta fórmula alegando la mayoría de las veces la falta de "obra" (objeto), pero también con la conciencia de que se desarticula en la base su funcionamiento económico-cultural".

El otro texto en el que aparece la táctica de ocupación es el presentado a la Universitat Catalana de Prada en agosto del mismo año. En él se reafirma que el grupo "discute las líneas de una táctica para la ocupación sistemática de plataformas y medios culturales del sistema introduciendo la presencia de una práctica artística revolucionaria inscrita en una concepción materialista del arte".

No voy a discutir aquí la base de ocupación táctica -pero ya veremos que limitaciones tiene-, porque también la consideramos imprescindible cuando se plantea la lucha a

nivel ideológico y de incidencia en el contexto en el que nos desenvolvemos, pero si que la pongo en tela de juicio cuando sólo se plantea esa solución sin tener en cuenta otros factores. La ocupación táctica es una postura combativa que ha de entenderse desde la posición de marginación (silencio informativo, falta de acceso a los medios de información y exposición, etc.) que impone un sistema represor a cualquier vanguardia revolucionaria. Es un factor de fuerte incidencia en el contexto político-social cuando se plantea a nivel de desenmascarar las contradicciones de un lugar o de una estructura concreta, pero que se convierte en idealista cuando pretende desarticular en la base el funcionamiento económico-cultural de una determinada institución sustentada por el capital. La ocupación táctica tiene efectividad al nivel de planteamiento de contradicciones de un determinado lugar, pero deja de tenerla cuando pretende que aquella ocupación pasajera -y no definitiva- cambie la trayectoria especulativa de aquella determinada institución. El denominado capitalismo autoregulado posee medios de asimilación suficientemente efectivos para disimular unas determinadas contradicciones internas y taparlas bajo la manta "contestataria" de los que la provocan. Por eso, concibo la ocupación táctica únicamente a modo de grito de alerta que se hace desde la postura de marginado, para evidenciar tal situación, pero que dicha postura necesita de otros lugares "ocupados" permanentemente que posibiliten el trabajo teórico y la práctica significativa de una manera regular y sistemática.

De ahí que en el texto titulado "Doble cambio", que presentamos a la mesa redonda del Sector de Plástica de las Noves Tendències a l'Art en mayo pasado, se planteara la necesidad actual de que "no sólo el producto artístico sea informado y distribuido, según las necesidades, en lugares descontextualizados de intereses comerciales, sino también mediante procedimientos que combatan y desvelen las bases de los intereses del capital -en concreto y en general- con respecto al arte. Este doble cambio de que se habla no se propone, ni mucho menos, como una solución perenne, sino bien al contrario como una táctica concreta a un contexto histórico también concreto. Otras circunstancias requerirán, por supuesto, otras soluciones" (...) "Una reivindicación de lugares descontextualizados de intereses económicos es una de las tácticas básicas para que la hipóstasis de los valores de intercambio puedan dar paso -en la medida de lo posible-, a su contrario, esto es, a la sobrevalorización de los valores de uso. De todos modos, no se ha de pecar de ingenuidad al pensar que un cambio a un contexto no comercializado soluciona totalmente el problema del cambio de lugar. Bien al contrario, este tipo de solución no pasa de ser más que una solución parcial, ya que los lugares no comerciales también tienen unos intereses concretos y la mayoría de las veces -por no decir todas- están vinculados de una manera más o menos solapada a los intereses del capital, sea a través de la obtención de una plusvalía ideológica, sea por el camino de la propaganda de pretendidos e imparciales intereses culturales, etc. Ser consciente de estas limitaciones facilita una mejor comprensión de los condicionamientos a que está sometida la práctica social, y -en nuestro caso concreto- la práctica artística que intente presentar alternativas revolucionarias en una sociedad dominada y limitada por los intereses capitalistas".

En dicho texto planteábamos la necesidad de introducir un segundo cambio que pasaría por la formación de textos teóricos sobre la práctica específica y textos de lucha ideológica, ya que ellos eran los únicos que a nivel teórico podrán plantear e introducir una nueva significación de la práctica. Aunque estos textos, como se sigue diciendo en

el escrito, no podían situarse como sustitutos de la práctica específica, ya que ambos se dirigen hacia finalidades diferenciadas -no distintas- por medio de la especificidad de cada uno.

Y siguiendo esta línea de demarcación con respecto a otras prácticas artísticas parcialmente o nulamente revolucionarias -las que eluden la práctica teórica y la lucha ideológica limitándose a un puro pragmatismo-, es por lo que considero que hay que introducir un nuevo paso en la línea de ocupación táctica de lugares y en la introducción de una teoría específica sobre la práctica, y plantear la necesidad de instaurar un lugar permanentemente "ocupado" en vistas a posibilitar el desarrollo de una práctica continuada y sistemática.

Este nuevo lugar no tendría otras características que ser la conquista de un nuevo canal alternativo de trabajo y distribución de la producción, al margen -pero paralelamente- de otros medios ya "ocupados" (como es el Instituto Alemán), que por sus estructuras internas sólo permiten un trabajo a nivel teórico e ideológico. Este nuevo canal alternativo tendría como finalidad el centralizar una práctica específica concreta -la del Sector de Plástica- y darle una significación determinada y diferente, demarcada de las otras significaciones concretas que toman la distribución de prácticas artísticas por canales (galerías) comerciales. Con todo, no se nos olvida en ningún momento la cantidad de problemas que esto lleva consigo -sobre todo problemas externos al Sector, como son los de índole económica, burocrática, etc.-, pero que no han de ser la causa de un abandono de esta lucha por la libertad de información, ni la causa de una continua espera para "ocupar" los lugares que esporádicamente se ofrecen en momentos que no coinciden con nuestros intereses, aunque esto no quiera decir que haya de desaprovecharlos.

Por último -y al final de este apartado dedicado al concepto de ocupación táctica-, quisiera mencionar tres hechos, por lo menos, de los que yo haya sido informado, en los que el Grup de Treball ha actuado de acuerdo con su programa de ocupación táctica, pero llevándolo a tal extremo que dichas acciones se convirtieron en ocupaciones monopolistas y exclusivistas, por no acusarlas políticamente de represoras. Estas ocupaciones se refieren a la ocupación de plataformas informativas, pero a partir de unas relaciones sumamente turbias y escondidas, y a partir de una exclusión autoritaria -ni tan sólo comunicada-, de todos aquellos artistas que no pertenecieran en aquellos momentos al Grup de Treball, en un intento consumado de anular (silenciar) "a priori" cualquier tipo de práctica o intervención ajenas, aunque no mediante la discusión sobre trabajos concretos, sino mediante un aspa de tachado y negación.

La primera "ocupación táctica" de que hablamos se refiere a la revista *Qüestions d'Art* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, en el cual yo trabajo. Hace ya tiempo, el director de dicha revista me encargó que me ocupara de la preparación de un número dedicado enteramente al Arte Conceptual en Cataluña. Una vez tuve el trabajo a medio hacer, fui consultando con cada uno de los artistas en cuestión, para solventar problemas concretos, y entre ellos, naturalmente, a los miembros del Grup de Treball. A partir de esta última consulta todo fue muy rápido, ya que en muy poco tiempo me vi privado de mi encargo sin ningún tipo de explicación. Posteriormente me enteré que el Grup de Treball se había hecho con la dirección del

número de Qüestions d'Art, dedicándolo única y exclusivamente a ellos mismos, suprimiendo radicalmente y no dando lugar a la participación de todos aquellos artistas que no estuvieran en el grupo.

La segunda "ocupación táctica" trata de agosto del 73, cuando se les encargó hacer una información del Arte Conceptual catalán en la Universitat Catalana de Prada de aquel verano. Toda la información que el Grup de Treball hizo fue, una vez más, la información de sí mismo, sin informar de los trabajos de los demás artistas, no ya para hacer una crítica y mostrar la diferencia que les separaban de ellos -cosa que, por otra parte, hubiera estado muy bien-, sino ni tan siquiera para mostrar su existencia. Yo, por mi parte, cuando estuve encargado al mes siguiente de realizar tal información, no sólo informé de todos sus trabajos hechos públicos en diapositivas, sino que también leí las partes más importantes de sus textos, juntamente, claro está, con información de los trabajos y textos del resto de artistas, incluido yo mismo. El resultado fue que la presencia de algunos de los miembros del Grup de Treball, juntamente con otros artistas, dio lugar a una fructífera, aunque bastante violenta discusión e intercambio de puntos de vista.

La tercera "ocupación táctica" se refiere al último número de la Historia del Arte Salvat en fascículos, el cual tenía que estar dedicado a informar sobre las tendencias artísticas de los últimos años. La intención del Grup de Treball era conseguir que todo el fascículo estuviera dedicado a ellos, pero al no poderlo conseguir logran, en cambio, que el espacio informativo que estaba reservado al arte conceptual español caiga de nuevo sobre ellos, impidiendo y cerrando así el acceso a las casi inexistentes posibilidades de información a todo el resto de artistas conceptuales.

He querido recordar aquí estos hechos no con ánimo de tirarse los trastos a la cabeza, sino porque estas acciones concretas me hacen poner muy en duda la efectividad y posibilidad democrática del concepto de "ocupación táctica", pues muchísimo más que táctica es monopolizadora y excluyente. Y eso que en la Propuesta de Trabajo en el Instituto Alemán para el curso 73-74, presentado ese mismo octubre, el Grup de Treball situaba la falta de información, el aislamiento y la falta de acceso a los medios de comunicación, como tres de las siete consecuencias que definen la situación precaria del artista en nuestro medio cultural -y en el marco de una realidad política muy determinada-, con el fin de dar una respuesta colectiva e individualmente a estos problemas desde la plataforma del Instituto Alemán de Barcelona. Sin embargo, los hechos concretos son muy otros.

4.6 Concepto de teoría específica

Hemos dicho que los tres niveles diferenciados que distinguían una práctica artística revolucionaria, fuera en el contexto que fuera, se centralizaban en una práctica específica -de significación implícita-, una teoría específica -de significación explícita- y una lucha ideológica para introducir estas significaciones y hacer visibles las contradicciones que se presentan en el interior y exterior de dichas prácticas. Estos tres conceptos nos llevan a plantear en que forma se articulan estos tres niveles en las prácticas teóricas del Grup de Treball.

El concepto de práctica específica no se presenta de una forma explícita y clara en los textos del Grup, y solamente lo hace de una forma secundaria y ambigua. Así, en el texto presentado a la "Informació d'Art Concepte de Banyoles", en febrero del 73, se dice que "las últimas tendencias en las artes plásticas han comportado una serie de propuestas que han ido acercando las experiencias hacia una reflexión analítica del propio hecho artístico. Esto supone un nuevo punto de observación referente al mecanismo de celebración plástica substituyéndolo por un mecanismo de cuestionamiento del arte dentro del arte" (...) "Es importante una diferencia entre estilo y actitud. Un nuevo estilo supone un nuevo lenguaje y unos nuevos significantes. La actitud en este caso supone un análisis sobre el origen de este lenguaje en el propio artista, convirtiéndose él mismo en el material de su propia experiencia".

En el "Documento-respuesta a Tàpies", de abril-mayo del 73, podemos leer que el grupo "para su proceso de creación recurre a metodologías que corresponden a otras disciplinas para profundizar y analizar la naturaleza misma del lenguaje artístico, desplazando o subvirtiendo el concepto de obra de arte y su presencia como objeto-sublimado, materia de contemplación mística e intuitiva que mantiene paralizada a una vanguardia artística ligada a sus intenciones o programas, sin opción alguna hacia una auténtica praxis social, cerrada en sí misma, y esterilizada en su trabajo de estilo como transformación formal del lenguaje y no de la realidad".

Por último, el concepto de teoría específica parece que viene indicado en el texto de la Universitat Catalana de Prada en agosto del 73. En él se dice que "se introduce la información en el propio proceso de realización desenmascarando la trascendentalización del sujeto intuitivo y gesticulante, proveedor y personaje central de la especulación cultural burguesa. Es discutido el lenguaje y movilizándose en torno a una labor de sensibilización del espectador pasivo alienado con la contemplación artística, y llevándolo hacia una salida de lectura crítica y creativa ligada a una realidad concreta en el marco de nuestras coordenadas sociales, políticas y culturales".

En estas tres citas encontramos puntos importantes como son el concepto de origen del lenguaje artístico, el recurso de otras disciplinas no artísticas para analizar la naturaleza misma del lenguaje artístico y la introducción de un material de información del propio proceso creativo. Sin embargo, los hechos nos demuestran que estas formulaciones, que entre otras son -pero sólo entre otras- imprescindibles para formular una teoría específica correcta, no pasan de ser más que enunciados teóricos sin ninguna clase de desarrollo ni elaboración posterior. Solamente encontramos un intento de análisis -pero reducido sólo a una oferta documental- en la introducción de un "stand" informativo de la práctica conceptual a nivel mundial y de nuestro país -aunque con significativos "olvidos"- en las muestras del Grup de Treball. Sin embargo, esta información paralela que el Grup de Treball introduce en sus muestras no puede hacer explícita más que la existencia -pero a nivel superficial- y la especificidad -en general y por acumulación- de una actitud conceptual, sin establecer ningún tipo de líneas demarcatorias de la práctica conceptual. Y ello sin incidir en ningún momento en los proyectos de "origen de este lenguaje en el propio artista", ni "para profundizar y analizar la naturaleza misma del lenguaje artístico", ni para llevar al espectador "hacia una salida de lectura crítica y creativa ligada a una realidad concreta", ya que nos encontraríamos con el

mismo problema suscitado pero a dimensiones gigantescas. Lo único que dicha información paralela puede poner en evidencia es la existencia en otros países de una práctica artística concreta y su prolongación en nuestro contexto.

Esta falta de análisis sobre los enunciados teóricos propuestos, es lo que hace concebir el estilo como una pura transformación formal del lenguaje, sin entrar en consideraciones teóricas de si esa ruptura formal tiene un carácter de reproducción (mimesis), o si (pre)supone una articulación transformadora -a nivel teórico y práctico- del concepto de realidad a través del lenguaje. Todo esto les haría olvidar que, a fin de cuentas, la imagen que tenemos de la realidad pasa por las posibilidades que facilita un determinado sistema de signos -verbal o no verbal-, y que al transformar las estructuras de los códigos signícos estamos implícitamente cambiando la imagen ideológica de esa misma realidad social que los origina y que se sitúa detrás de ellos. Aunque bien es verdad que para que esto se instaure como una ruptura revolucionaria y no formalista, tenga que presentarse no por aislado, sino articulada con una teoría específica inserta en una más amplia lucha ideológica que incida en el contexto. El lenguaje y el sistema semiótico que empleamos a nivel teórico y práctico no son más que uno de los síntomas que delatan nuestra articulación con el mundo real. Y la transformación -no formalista o por aislado- de ese mismo lenguaje y/o sistema semiótico presupone, y lleva implícita, una transformación de la imagen mental que tenemos de esa realidad. Ya que, en última instancia, realidad e imagen de la realidad se superponen, articulan y confunden, en un conjunto muy complejo en el que la lucha y la transformación están siempre en primera línea.

De todo esto sacamos la conclusión de que la propuesta de recurrir a metodologías específicamente no artísticas, que propone el Grup de Treball, no se llevan a cabo más que de una forma enunciativa, asistemática y falaz como justificación teórica a forma de maquillaje.

El grupo solamente recurre a disciplinas que inciden en el análisis del contexto de la práctica artística, como es el materialismo dialéctico, pero olvidando la aportación de otras disciplinas que pueden ayudar al proyecto de análisis específico, como son la sociología y la semiótica principalmente.

El resultado de esta operación es la inexistencia -o el enmascaramiento- de una teoría específica que el Grup de Treball quiere substituir por una lucha ideológica dentro del contexto. Considero que esta lucha ideológica, que por otra parte es correcta, no puede en ningún momento situarse como tapadera de un vacío teórico sobre la especificidad de la práctica artística, ni como proyecto prioritario de su propia práctica. Esto no nos conduciría más que a la anulación de sistema de coordenadas de especificidad y contexto en beneficio de una sola, la contextual. Y si continuamente estamos planteando la necesidad de un análisis específico y contextual, ya desde el principio de la redacción del Comunicat de Noves Tendències a l'Art, es porque nos parece imprescindible para la articulación de la práctica significativa, la teoría específica y la lucha ideológica dentro de un trabajo productivo.

Analizando, aunque sólo sea por encima, los procesos de significación de los signos, veremos que existe una articulación dialéctica entre lo que significan por ellos mismos

y entre el contexto en que se desenvuelven. Si usamos un mismo concepto en el interior de distintos enunciados vemos como ese concepto cambia diferencialmente de significación. De hecho estamos utilizando continuamente unas mismas palabras o conceptos en el interior de distintos enunciados, a fin de variarles su significación según nuestros propósitos. Pero el cambio de estos conceptos no supone una transformación específica, sino más bien contextual. Es necesario entender que una palabra, concepto, enunciado, etc., varía según el contexto en que se encuentre -y su forma de articularse con él-, pero también es necesario no olvidar que las palabras, los conceptos, los enunciados, etc., poseen un significado específico que les viene como fruto de sus características materiales. Por ejemplo, si aludimos a la "revolución copernicana" o a la "revolución proletaria" es evidente que estamos aludiendo a "revoluciones" totalmente diferentes, aunque ello no suponga que el concepto "revolución" tenga unas características determinadas y demarcadas de otros tipos de conceptos como "mar", "aproximación", etc. Del mismo modo que si decimos que "el arte sólo adquiere significación real por su uso social", o que "el arte sólo adquiere significación real por su especificidad", estamos planteando también dos conceptos diferentes de arte, aunque conceptos reduccionistas que olvidan la articulación contexto/especificidad.

Las palabras o conceptos iguales tienen significación distinta según el enunciado en que se encuentren, pero no puede olvidarse que también tienen un significado característico que les es propio y les desmarca de otro tipo de conceptos, aunque este significado venga transformándose continuamente a lo largo de un proceso histórico. Es un hecho que nos servimos de conceptos no por aislado, sino introduciéndolos en enunciados, pero también es un hecho que elegimos unos conceptos determinados y no otros cuando deseamos aludir a cosas diferentes. De esto se deduce que la significación de un concepto no puede ser reducida únicamente al uso que le demos en el interior del enunciado o discurso. Sino que nos plantea una especie de significado "primero" o "de base", que más tarde usaremos de formas diferentes o transformaremos dentro de unos márgenes que no excedan su propia significación, y pueda ser confundido con otro concepto. De ahí que ni el uso de un concepto ni su significado específico puedan plantearse por aislado. Ambos son el resultado de un proceso histórico de transformación según las condiciones objetivas de cada momento y según la posición de clase de quien los use. Uso y especificidad son la resultante de una larga trayectoria de continuas incursiones dialécticas.

Desde este punto de vista, la teoría del Grup de Treball viene únicamente a incidir sobre el análisis del contexto artístico, con lo cual se interpreta que la única significación de la práctica artística viene condicionada por él. Esto hace que la coordenada contextual anule completamente a la coordenada específica, con lo cual no se llega a los proyectos de análisis que antes hemos apuntado. Es por eso que su análisis contextual forma una reja que impide ver el verdadero sentido de su práctica específica, que como hemos visto continua anclada, a líneas generales, en lo que hemos llamado una primera fase de arte conceptual, basada -salvo algunos trabajos no generalizados- en proyectos de "medición", presentación reproductora, etc.

Es en este punto de una falta de análisis específico en donde vemos el punto más vulnerable del Grup de Treball, y también de otras prácticas conceptuales. Talón de Aquiles que no es más que la causa de un falso y contradictorio rechazo del concepto de

arte conceptual, del llamado lenguaje colonizado, del objeto artístico y de los conceptos de grupo y ocupación táctica, por recurrir sólo a los puntos que hemos tocado en este análisis.

5. CONCLUSION

Las conclusiones más positivas que podemos sacar de todo este trabajo desarrollado hasta el momento, creemos que no son otras que la revisión de posiciones dentro del campo teórico y práctico específicos insertos en la lucha ideológica. Ni la teoría ni la práctica pueden ser entendidas como algo al margen de la lucha ideológica. Práctica teórica y práctica específica han de constituir la base sólida sobre la cual se levante la lucha ideológica, porque de lo contrario ésta se quedaría en el aire y se derrumbaría a la menor contradicción.

Toda práctica artística lleva en su interior una teoría o concepción de la especificidad del discurso estético. Desde este punto de vista no hay necesidad de plantear una línea demarcatoria entre teoría y práctica. Sin embargo, si consideramos que la práctica significativa artística es una práctica de sujeto -no subjetiva-, y que obedece a modelos concentrados y no explícitos a primera vista -por la ambigüedad significativa y específica que trabaja-, comprenderemos la necesidad de que la teoría sea del todo explícita a la luz de los resultados objetivos de la propia práctica. Desde este otro punto de vista, el pretender que la teoría esté clara no es ni mucho menos una posición culturalista -como a menudo se me critica-, sino que es uno de los métodos más eficaces para llegar a clarificar sus puntos conflictivos. Si no es así, el discurso teórico se queda cerrado y formalizado en sí mismo sin posibilidad de analizarlo, canalizarlo, en ninguno de sus puntos concretos por carecer de referencias. Concibo la teoría como una suma de modelos que articulándose dialécticamente confieren significación correcta a las coordenadas de especificidad y contexto de la práctica artística.

Una teoría es un esquema formal que formulamos en vistas a nuestros intereses, y el único poder de verificación lo ha de encontrar en la propia práctica. Una revisión crítica de una teoría y una práctica ha de mostrar los puntos en que coinciden y separan mediante el análisis comparativo de un proceso dialéctico de modelos. De ahí que rechazemos la concepción idealista de que los modelos de la práctica y de la teoría han de ser idénticos, en todo caso se acercarán a lo que en matemáticas se llaman conjuntos semejantes. Por propia experiencia sabemos que se presentan en una continua contradicción interna, y eso es lo que les hace avanzar paralelamente. Sin embargo, el único método operativo que tenemos para descubrir las contradicciones entre ambos conjuntos es el análisis comparativo de lo que se dice en la teoría y lo que se hace en la práctica. La práctica se presenta, pues, como la etapa última de verificación.

Esto no nos ha de permitir confundir los niveles de relación entre la teoría, la práctica y la propia realidad. Hemos de mantener diferenciados y perfectamente claros sus niveles de articulación, ya que no es posible igualar el modelo de articulación entre teoría/práctica y el modelo de articulación entre práctica/realidad. La razón de ello está en que la teoría puede llegar a ajustarse a la práctica específica -por su metodología

objetiva-, mientras que la práctica específica no puede llegar a hacerlo de una forma explícita en su relación con la realidad -por ser práctica de sujeto y basada en la ambigüedad. El modelo operativo que emplea la teoría con respecto a la práctica es esencialmente objetivo -aunque no esté ausente el sujeto-, pero el modelo operativo que emplea la práctica significativa artística es esencialmente de sujeto, no subjetivo -aunque no esté ausente lo objetivo. La práctica artística no es un modelo teórico objetivo con significación unívoca e intersubjetiva, en relación con la realidad en su sentido más amplio, sino que es un modelo de transformación que actúa a niveles muy concretos. Y ese nivel no es otro que la imagen ideológica que tenemos de la realidad como sujetos inmersos en la lucha de clases.

Como se ha dicho en otras ocasiones, los códigos artísticos no son el resultado directo de unos determinados sistemas productivos, sino que lo son de los sistemas de valores superestructurales que esos sistemas condicionan. Es a nivel ideológico donde se articula y transforma la práctica significativa artística. Por eso, su programa revolucionario pasa por la transformación de los sistemas de valores que la máquina capitalista construye, aunque sin olvidar la transformación de sus propios sistemas específicos de producción y articulación con el capital. De ahí que, a nuestro modo de ver, el arte sólo pueda actuar a un nivel de transformación de los sistemas de valores que imponen unas determinadas relaciones de producción represivas. Su trabajo radica principalmente en la destrucción de los vínculos que los aparatos ideológicos de estado imponen entre significantes y significados. Su labor está en desplazar la zona de arbitrariedad impuesta entre significativo y significado -con lo cual nos movemos a nivel sígnico e ideológico-, a la zona de arbitrariedad revolucionaria entre signo -como unión de significativo y significado- y referente, con lo cual incidimos sobre el propio mecanismo de los aparatos ideológicos y de su articulación con los hechos reales.

Todo el problema radica en la disyuntiva de la reproducción de cualquier ideología por medio de estructuras impuestas al sujeto -para su reproducción inmediata-, o en la producción/transformación de esa misma ideología en la que el sujeto se practica. De ahí que hayamos planteado la necesidad de una teoría estética que cuide tanto de la parte contextual como de la específica.

Aceptar la especificidad del arte lleva consigo la aceptación de la ambigüedad del discurso significativo artístico, y la aceptación del placer y la dispersión que provoca. De ahí que una teoría estética que sólo tenga en cuenta la coordenada contextual, rechace estos factores específicos que introducen la polisemia y plantean problemas que en principio se quieran presentar como unilaterales. Aceptar el programa de la ambigüedad lleva implícito la aceptación de unos amplios márgenes por donde discurre la significación artística. Aceptar la articulación de las coordenadas de especificidad y contexto supone la aceptación de unos más amplios márgenes por donde discurre la significación artística dentro de una coyuntura política y una cultura determinadas.

Una teoría específica de la práctica estética que proponga el reduccionismo contextual no tendrá más remedio que reprimir todo aquello que no sea formalizable y encauzable de una forma unilateral e inmediata, por decirlo de algún modo, todo aquello que se escape del concepto de contenido estricto y explícito a primera vista. Rechazará, pues, una amplia concepción de lo ideológico.

En este sentido se moverá a niveles ideológicos fácilmente manipulables y de repercusión inmediata, usando de un "contenido" tranquilizador en vez de cargar su peso sobre la articulación de ese "contenido". Planteará única y exclusivamente la función conativa, referencial o denotativa de los mensajes, rechazando su función específica de ambigüedad, placer y connotación. Planteará un programa basado en la neg-entropía (tendencia a la univocidad y concentración) y rechazará la entropía (tendencia al desorden, dispersión o diseminación) específica de la práctica artística. Planteará, en fin, la reproducción de la ideología, sin poner en crisis las mismas bases de ese programa representativo, sin plantearse la producción y transformación de la ideología, sin plantearse el problema del paso del reflejo al proceso.

Circulando por estos terrenos, una teoría estética basada exclusivamente en la coordenada contextual, reducirá los problemas ideológicos a una especie de ética dogmática sin solventar los problemas que comporta lo específico de la ambigüedad, considerada peligrosa porque se escapa a la inmediata formalización. Esto tiene como resultado el rechazo del arte en su coordenada específica, porque no se deja moldear fácilmente por programas políticos inmediatos -excepto en momentos de revolución social, política y económica.

Como conclusión de este escrito quisiéramos (re)afirmar nuestra postura en la necesidad de una articulación específico-contextual, ya que el dominio de una sobre otra desplazaría la lucha ideológica a través de la práctica artística. Si nos basamos exclusivamente en la especificidad no plantearemos más que una teoría y una práctica formalista, en abstracto y flotando en el aire sin ninguna relación con el lugar en que se desarrolla. Si nos basamos exclusivamente en el contexto, olvidaremos que la práctica artística es una práctica de sujeto y desplazaremos el problema a una situación de estructura impuesta en la que el sujeto tiene poco o nada que hacer: el arte como máquina reproductora y no transformadora de la ideología. Se abandonaría la transformación del sujeto ideológico por su práctica artística para reducirlo a un sujeto reproductor de una ideología moralista. Se plantearía, pues, la ideología como articulación mecánica y no dialéctica.

Nota: este texto ha sido redactado para su presentación, discusión y transformación en el Sector de Plástica del Instituto Alemán. Es, por lo tanto, un primer borrador teórico sujeto a un replanteamiento de sus puntos débiles o contradictorios que surjan en el proceso de discusión.

(1) Para realizar dicho análisis no nos vamos a ceñir a los puntos positivos y a las alternativas que el Grup de Treball ha planteado en sus textos, pues son del todo evidentes -materialización teórica de los principales puntos que son la base de la reproducción del sistema artístico dominante-, sino que nos basaremos en las contradicciones más importantes que, a nuestro modo de ver, se inscriben en el interior del Grup de Treball y, por consiguiente, también en sus textos, a partir del conjunto de documentos que presentaron en el ciclo de Nuestros Comportamientos Artísticos con motivo de su intervención en Madrid, pues podemos considerar que son los textos básicos del grupo, dado que fueron ellos mismos quienes los seleccionaron.

Por otra parte en el análisis, no daremos cabida a ningún tipo de personalización. Por el contrario atenderemos a la composición y la dinámica conjunta del grupo, sea por los motivos que sea, a pesar de que muchos hechos concretos respondan -y sólo se expliquen-, a la actuación muy particularizada de alguno de sus miembros.